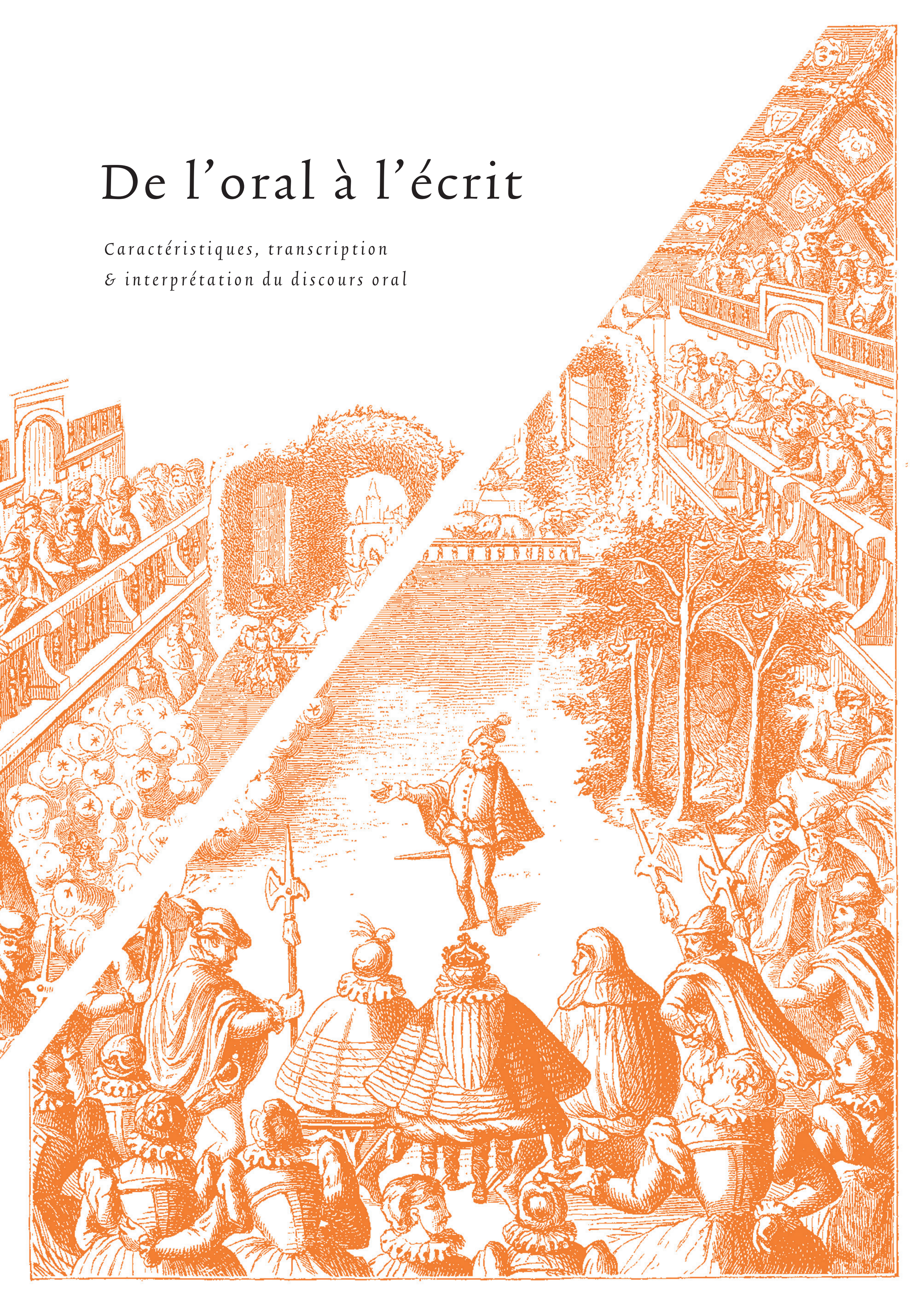


De l'oral à l'écrit

Caractéristiques, transcription & interprétation du discours oral

De l’oral à l’écrit

Caractéristiques, transcription
& interprétation du discours oral



Vanessa Gœtz
sous la direction de Marie-Claire Sellier-Carrère

Mémoire de dnsep, ésad Amiens 2010

Écrire la voix,
c'est aussi éveiller la voix de l'autre.

—

Isabelle Krzywkowski,
Écrire la voix, dépraver la langue.

Avant-propos

Historiquement, l'écriture est apparue bien après la parole, comme unique moyen de conserver une trace de l'oral. Longtemps, l'écrit n'avait pas d'existence propre, donc pas la vocation silencieuse qu'on lui connaît aujourd'hui, et appelait, systématiquement, une lecture ou une interprétation orale. Pour comprendre cette genèse, nous allons explorer en tout premier lieu certaines formes de discours qui ont marqué la tradition orale et en analyser les fonctions.

Bien qu'utilisant la même langue, un texte prononcé à l'oral semble aujourd'hui très différent du même texte écrit, aussi bien dans sa création, que dans sa perception par l'auditeur ou le lecteur. L'apparition progressive de la lecture silencieuse a contribué au passage d'une tradition orale à une tradition écrite. Quelles influences a-t-elle eu sur le texte et sa perception par le lecteur ? Quelles différences existe-t-il entre langage écrit et langage oral ? On peut alors se poser la question de savoir à quel point l'écrit retranscrit encore des paramètres du discours oral. L'écrit est-il suffisant pour en traduire toutes les subtilités intonatives ou rythmiques ? Pour répondre à ces questions, l'analyse fine des paramètres du discours oral sera mise en regard avec les procédés typographiques permettant de les évoquer à l'écrit.

Ces interrogations se posent particulièrement dans le cadre de textes destinés à une future interprétation orale, ou qui reproduisent une forme de discours. L'écart entre l'écrit et l'oral est encore plus marqué dans le discours théâtral, riche en variations vocales, mais dont la retranscription à l'aide de didascalies alourdit le texte et s'avère extrêmement fastidieuse à lire. De plus, il nécessite un dialogue constant entre l'écrit et l'oral, et vice versa. Le cas de la déclamation baroque s'inscrit plus particulièrement encore au cœur de ma recherche. Apparue au Siècle d'Or du théâtre (le XVII[e]), un siècle riche en questionnements autour du langage et de la déclamation, elle utilise une prononciation aux sonorités aujourd'hui oubliées, qui ne nous sont parvenues que par l'intermédiaire de traités écrits à cette période. Extrêmement emphatique, elle fait, de plus, usage d'une très grande variation d'intonations et de rythmes. Quelques metteurs en scène tentent aujourd'hui de restituer ce langage. Pourtant, les éditions contemporaines de théâtre baroque

ne rendent pas compte de la richesse de cette déclamation aujourd'hui méconnue. Par le biais de l'étude du contexte historique et artistique de la période baroque, nous introduirons les spécificités orales de ce langage théâtral et verrons comment son interprétation peut s'inscrire dans un questionnement contemporain.

La déclamation baroque nous est parvenue grâce à l'écrit, peut-on, grâce à l'écrit, faire renaître la beauté de cette pratique orale ?

Sommaire

I.
La transmission orale,
une tradition perpétuée à travers les siècles



Premier mode de communication entre les êtres humains, l'oralité est une pratique bien plus ancienne que l'écriture. L'Homo Habilis, deux millions d'années avant notre ère, présentait déjà une aire de Broca développée (l'une des zones du cerveau responsables du traitement du langage), ce qui amène les scientifiques à penser qu'il fut le premier hominidé à disposer d'un langage articulé. Mais l'usage de la parole en tant que langage construit, tel que nous l'entendons aujourd'hui, remonterait à l'Homo Sapiens moderne, il y a 35 000 ans environ, résultant de l'abaissement du larynx il y a 100 000 ans. Si l'on ne tient pas compte des peintures rupestres, les premiers systèmes d'écriture ne seraient apparus qu'entre 5500 ans et 3300 ans avant J.-C., chez les Sumériens, avec le cunéiforme.

On peut noter un décalage semblable chez les jeunes enfants, qui font usage de la parole bien avant l'écriture. L'apprentissage de la parole se fait naturellement, par l'écoute, la mémorisation et l'imitation, tandis que l'apprentissage de l'écriture nécessite une technique et une certaine dextérité impossibles pour un enfant en trop bas âge.

À travers les siècles, la transmission orale a assuré la perpétuité du langage. Dépassant la simple fonction de communication pratique, elle a tantôt joué un rôle d'enseignement, tantôt de distraction, elle est même parfois devenue un art à part entière, enseigné de bouche à oreille… ou au travers de traités écrits d'une grande précision.



Les orateurs grecs et romains : la parole publique ou l'art de convaincre

La rhétorique (du grec *rhêtorikê*, se traduisant par « technique, art oratoire », désignant au sens propre « l'art de bien parler », du nom *rhêtôr*, signifiant « orateur »), est un ensemble de procédés et techniques permettant de s'exprimer correctement et avec éloquence. Elle désigne également un déploiement de moyens oratoires pour persuader, un style emphatique et déclamatoire.[1]

La forme la plus connue de l'art oratoire est aussi la plus ancienne. Apparue au Ve siècle avant J.-C. en Sicile, elle s'exporte rapidement vers la Grèce antique. La rhétorique, littéralement « art de bien parler », s'applique dans des contextes tels que les tribunaux publics ou les assemblées. Elle s'appuie sur des textes écrits et préparés par les orateurs avant le discours, puis mémorisés et déclamés devant un vaste auditoire.

Démosthène (384 av. J.-C. – 322 av. J.-C.), considéré comme le plus grand orateur grec, mais aussi le meilleur défenseur de la démocratie des hommes politiques de son temps, mesurait bien l'importance de l'éloquence comme outil de persuasion des foules.

> *« Un homme, à ce que l'on raconte, vint le trouver pour lui demander de le défendre et lui expliqua qu'on l'avait battu : ‹ Allons donc, lui dit Démosthène, tu n'as pas été victime de ce que tu me dis. › Alors, l'homme élevant la voix et criant : ‹ Moi, Démosthène, je n'en ai pas été victime ? › – ‹ Par Zeus, reprit-il, maintenant j'entends la voix d'une victime. › Telle était l'importance qu'il accordait au ton et au jeu de ceux qui parlent pour obtenir créance. »*[2]



Démosthène s'exerçant à la parole, Jean Lecomte du Nouÿ, 1870. Huile sur toile, 37.5 x 47.3 cm

Raillé par la foule à ses débuts en raison des lacunes de sa diction, notamment une difficulté à prononcer convenablement la lettre R, et de son souffle un peu court, il s'exerce assidûment à l'art oratoire en s'entraînant par exemple à prononcer un discours avec des galets dans la bouche, ou encore à déclamer face à une mer déchaînée, pour apprendre à porter sa voix au-delà du fracas des vagues et donc au-delà du brouhaha de l'assemblée. Travaillant énormément son style, il est reconnu pour son maniement habile des intonations, du rythme et du volume de sa voix, cherchant l'interaction directe avec le public pour le toucher, l'émouvoir, et pourquoi pas, le manipuler. C'est ce travail préparatoire qui entraînera son succès, mais aussi les critiques des autres orateurs, lui reprochant un cruel manque de naturel. Il n'en reste pas moins célèbre pour ses discours politiques ardents contre le pouvoir de Philippe II de Macédoine menaçant les Athéniens, et pour ses nombreuses victoires en plaidoiries judiciaires.

1 Définition issue du *Petit Larousse* 2009.

2 PLUTARQUE, « Vie de Démosthène », 16, dans *Vies Parallèles des hommes illustres* (vers 100 ap. J.-C.).

L'art oratoire de la Grèce antique se transmettait par le biais de professeurs rhéteurs itinérants appelés *sophistes*, qui diffusaient l'art du « bien parler » et de l'argumentation à travers plusieurs exercices tels que des lectures publiques de discours, des séances d'improvisation, des lectures critiques et la pratique de l'art de la discussion, ou *éristique*. Leur méthode était si efficace que d'aucuns leur reprochaient d'enseigner le moyen de prouver tout et son contraire, au lieu de se fonder sur la simple notion de vérité. Mais l'art de la rhétorique a également suscité la théorisation écrite de cette pratique par de grands orateurs ou philosophes tels qu'Aristote (384 av. J.-C. – 322 av. J.-C.), qui dans son ouvrage intitulé *La Rhétorique*, écrit entre 329 et 323 av. J.-C., distinguera trois types de discours (délibératif, judiciaire et démonstratif) en y associant des conseils d'éloquence et de construction du discours en fonction de l'auditeur visé et de l'effet désiré.

Cette pratique orale et sa théorisation sont également de mise chez les Romains, fervents admirateurs des rhéteurs grecs. Les deux auteurs-orateurs romains les plus célèbres, Cicéron et Quintilien, bien que n'ayant que prolongé les théories des Grecs, sont restés des références incontestables à travers les siècles en matière d'art oratoire.

Cicéron (106 av. J.-C. – 43 av. J.-C.), magistrat romain auteur notamment des ouvrages *De Inventione oratoria*, *De Oratore* et *Orator*, y expose les fondements de l'éloquence et les qualités requises pour devenir un bon orateur. Il précise les thèmes à aborder ou à défendre dans *Les Topiques*, tout en assumant ouvertement son estime pour les Grecs dans *Brutus*, hommage aux orateurs les plus célèbres. Professeur de rhétorique reconnu, il s'appuie notamment sur le travail d'Aristote, commentant ses écrits à plusieurs reprises.

Un siècle et demi plus tard, Quintilien (vers 35 ap. J.-C. – vers 100 ap. J.-C.), tenant sa passion pour l'art oral de son père avocat, poursuit dans la voie de Cicéron en renforçant l'importance de la maîtrise du discours oral, d'où sa célèbre maxime :

> *« L'éloquence comme la raison est la vertu de l'homme. »*[1]

1 QUINTILIEN, *De institutione oratoria*, II, 20, 9.

Quintilien marque un pas fondamental dans la théorisation de l'art oratoire en rédigeant *De institutione oratoria* (*De l'Éducation de l'orateur*), traité décrivant les cinq notions essentielles à la bonne pratique de cet art :

1. **inventio**, « l'invention » : trouver quoi dire.
2. **dispositio**, « la disposition » : savoir organiser ce qu'on va dire.
3. **elocutio**, « l'élocution » : choisir la façon pour le dire.
4. **actio**, « l'action » : savoir allier la parole et le geste.
5. **memoria,** « la mémoire » : retenir ce qu'on doit dire.

Cette définition de l'art de la déclamation en cinq notions la place comme un outil particulièrement adapté aux harangues politiques, aux plaidoiries et aux sermons religieux, formes de discours requérant une grande qualité d'argumentation et de séduction des foules. Elle posera les fondements de l'éloquence en Europe et trouvera un grand retentissement à la Renaissance, avec la redécouverte des écrits d'Aristote et de Cicéron ; elle influencera de nombreuses générations d'orateurs occidentaux, jusqu'aux grands hommes politiques de nos jours.

Les troubadours : la chanson de geste et l'art de la séduction orale

L'époque médiévale est une période d'oralité par excellence. Peu de gens savent lire et écrire, et la diffusion des livres, avant l'ère de l'imprimerie, est très restreinte. La transmission orale occupe donc une place primordiale dans la circulation des textes. C'est dans ce contexte qu'apparaissent, tout à la fin du XIe siècle, les troubadours, dont le premier serait Guillaume IX d'Acquitaine, comte de Poitiers (1071 – 1126).

Les deux origines du mot *troubadour* expliquent clairement ses fonctions. Le verbe occitan *trobar*, signifiant *trouver*, marque la position créatrice du troubadour, tandis que son origine latine, *tropus* (en français *trope*), qui désigne une figure de rhétorique visant à employer un mot ou une expression dans un sens figuré[1], en évoque plutôt le travail poétique.

Les troubadours, poètes et musiciens s'exprimant en langue d'Oc, au sud de Loire, diffusent leur art auprès des seigneurs et de la noblesse française. Leur poésie peut être aussi bien déclamée que chantée. Leurs équivalents en langue d'Oïl, au nord de la Loire, sont appelés *trouvères*. Cette activité s'est également étendue en-dehors du Royaume de France, notamment en Allemagne avec les *Minnesänger* ou au Portugal avec les *trovadores*[2]. La particularité de tous ces artistes est d'être les auteurs des œuvres qu'ils interprètent, contrairement à leurs cousins les *jongleurs* et les *ménestrels*, qui ne font que réinterpréter et diffuser des chants composés par d'autres. C'est pourquoi, contrairement aux croyances populaires, les troubadours ne sont pas, ou très rarement, issus de basses classes sociales. Bourgeois, comme Peire Vidal, grands seigneurs, comme Guillaume d'Acquitaine, et même clercs comme le Moine de Montaudon, la plupart sont instruits et possèdent dans tous les cas, un grand sens de l'art du discours.

Deux styles se dégagent dans l'art troubadouresque : la chanson de geste au XIe siècle et le récit courtois, développé un peu plus tard aux XIIe et XIIIe siècles. Ces deux formes, bien qu'abordant des thèmes très différents, ont

La chanson de geste n'a rien à voir avec le mouvement du corps. Ici, *geste* vient du mot latin *gesta*, signifiant « action ».

1 Définition du mot « trope » selon le *Petit Larousse* 2009.
2 Christelle CHAILLOU, *La poésie lyrique des troubadours. Musique, poésie, contexte*, CESCM de Poitiers, 2005.

exactement la même fonction. Flatter l'auditeur et mettre en valeur le talent de l'orateur. La chanson de geste est un long poème narratif, relatant des récits héroïques ou des épopées des siècles passés louant le courage et les prouesses guerrières des chevaliers. La *Chanson de Roland*, la plus célèbre d'entre elles, datée du XIe siècle, raconte la bataille de Roncevaux à l'époque de Charlemagne, trois siècles auparavant.

« Accueillez jongleurs et poètes qui bavardent sur amour et chantent vers et mélodies. Au moins montrez-leur bon visage car même si vous ne leur donnez rien ils feront connaître votre nom au loin… »[2]

Le récit courtois, quant à lui, axe les éloges non plus sur le chevalier ou le seigneur, mais sur sa dame, la *domna*, dans le but de la séduire, non pas physiquement, mais intellectuellement. Si l'amour courtois des troubadours est plus qu'explicite, comme en témoignent les vers ci-dessous[1], il n'en est pas moins toléré par les conjoints. En effet, louer une dame ne fait que la glorifier, et par là même, glorifie son noble mari.

Non volh voler volatge	*Je ne veux pas une volonté volage*
Que-m volv e-m vir mas volontatz	*Qui puisse incliner et détourner mes vils désirs*
Mas lai on mos vols es volatz…	*Sauf celle vers qui mes désirs se sont envolés*

Derrière la beauté de ces mots, le but qui anime le troubadour est le désir de reconnaissance. Plaire aux seigneurs et aux dames afin d'obtenir la protection et le respect de ceux-ci, pouvoir diffuser le plus largement possible leur art et surtout leur talent.

> *« Avec la chanson, c'est la renommée de l'auteur qui est en jeu, l'objectif étant de se construire une réputation afin d'avoir l'opportunité de rejoindre une cour où l'on trouvera argent, honneur et protection. »*[3]

Pour plaire, il faut convaincre. Pour les troubadours, cela induit une notion de performance orale, qui consiste d'abord à exceller dans le maniement des mots, faire preuve d'un style poétique raffiné et recherché. Mais cela ne s'arrête pas là : l'art de l'éloquence fait partie intégrante du succès de la performance, d'où les *« Oyez, oyez ! »*, soulignant l'importance de l'oralité et apparaissant fréquemment dans les premiers vers. Quand on sait que les chansons de gestes comprenaient entre 1 000 et 20 000 vers, et qu'un texte comme *La Chanson de Roland* (4 000 vers) ne pouvait être récité en une seule journée, on comprend aisément le défi que pouvait représenter leur interprétation. D'où la nécessité de penser les mots en même temps que la

1 Vers attribués à Peire Cardenal, XIIIe siècle. À gauche, en occitan, à droite, leur traduction française.
2 Vers attribués à Garin Lo Brun, XIIe siècle.
3 Christelle CHAILLOU, *op. cit.*

musique. Structurer le texte en strophes correspondant à des couplets ou des refrains aide à la mémorisation de la chanson par le troubadour mais aussi par l'auditeur, qui peut-être pourra alors contribuer à la diffusion de celle-ci. Il en va de même pour le jeu sur les sonorités. Les vers, généralement décasyllabiques ou dodécasyllabiques, créent un rythme bien particulier et sont rimés uniquement à l'oreille et non pas à l'œil : ils sont *assonancés*, preuve qu'il s'agit bien d'un genre oral à part entière. La réutilisation de ces schémas rythmiques et musicaux permet également au troubadour d'improviser sur d'autres thèmes, avec une grande spontanéité.

Vers décasyllabique : 10 syllabes.
Vers dodécasyllabique : 12 syllabes.

L'ère des troubadours s'étant éteinte à la fin du XIIIe siècle, les seules traces que nous conservons aujourd'hui de cet art sont environ 2 500 poèmes ou textes en prose, ainsi que 250 mélodies à peine. Toutes résultent de leur transcription à partir du XIIIe siècle (soit plus d'un siècle après l'apparition des tous premiers troubadours) dans des recueils appelés chansonniers. Ce décalage temporel n'a permis de conserver que les œuvres ayant survécu à plusieurs générations de transmission orale… sans doute les œuvres les plus appréciées et les plus diffusées à l'époque.

Les grands rhétoriqueurs : l'écrit au service de l'oral

Les plus célèbres d'entre eux sont Jean Molinet, Georges Chastellain, Pierre Michault et Olivier de La Marche à la cour de Bourgogne, ce dernier étant considéré comme le principal fondateur de l'école des rhétoriqueurs.[1] À la cour de Bretagne, citons Jean Meschinot, Andrieu La Vigne et Jean Marot.

Héritiers indirects des traditions orales du Moyen-Âge, les *grands rhétoriqueurs* désignent les poètes de la cour du Roi de France, des ducs de Bourgogne, de Bretagne, et de Bourbon, en activité de la fin du XVe siècle au milieu du XVIe siècle. Ils s'apparentent aux troubadours de par leur origine érudite et bourgeoise et de par leur fonction : payés par les princes pour divertir la cour tout en faisant leur éloge, ils sont souvent chargés de narrer les événements importants de la vie politique, jouant alors le rôle de chroniqueurs. Par ailleurs, leur style littéraire reprend abondamment les formes poétiques du Moyen-Âge (sonnets, ballades, rondeaux, épîtres,…), ses thèmes (panégyrique des princes et des dames, discours politique), ainsi que ses astuces stylistiques (rimes et autres jeux de sonorités) en les poussant à l'extrême.

Les grands rhétoriqueurs constituent en quelque sorte le pivot entre la culture orale du Moyen-Âge et l'essor de l'écrit à la Renaissance. La grande rhétorique, bien qu'étant un genre littéraire écrit, est un art fondamentalement oratoire. Comme l'explique Marie-Anne Bernolle, professeur de Lettres Supérieures, ce type de texte est *« réalisé en situation de dialogue virtuel, s'inscrivant dans un espace impliquant la présence physique de l'énonciateur et de l'auditeur »*[2]. Le texte écrit est donc pensé en fonction de sa future diffusion orale, qui devra impressionner par la qualité de sa mise en voix. Le poète devra convaincre par son éloquence, variant le ton avec emphase afin de mettre en valeur tous les jeux stylistiques préparés préalablement par écrit. S'il ne nous reste évidemment aucune trace sonore de ces interprétations, l'un de leurs contemporains, Guillaume Coquillart (1452 – 1510), poète et chanoine rémois, nous a néanmoins laissé un témoignage de la virtuosité verbale et des talents oratoires des grands rhétoriqueurs :

« Gens instruis, plaisans topiqueurs
Rempliz de cautelles latentes,
Expers, habilles decliqueurs,
Orateurs, grans rhétoriqueurs
Garnis de langues esclatantes »[3]

1 Encyclopédie *Larousse* 2009.
2 Marie-Anne BERNOLLE, « La poétique des grands rhétoriqueurs », publié le 19 juin 2006. sur le site *La Page des Lettres* ‹ http://www.lettres.ac-versailles.fr ›. Consulté le 04 janvier 2010.
3 Guillaume COQUILLART, *Les Droitz nouveaulx*, 1480, vv 14 – 18.

Néanmoins, l'importance de l'oral pour les grands rhétoriqueurs va au-delà du simple fait d'énoncer ses textes devant un auditoire. Elle réside dans la forme même de ces discours, à considérer dans le contexte politique de l'époque. En effet, la grande rhétorique est caractérisée par une sursaturation d'artifices stylistiques tels que métaphores, allégories, rimes-équivoquées (ou rimes-calembours), rimes batelées, échos, acrostiches, etc. D'où le surnom d'*alchimistes du langage* communément attribué à ces poètes. Le médiéviste Paul Zumthor, quant à lui, les qualifiera de *« jongleurs de mots »*.

Une *rime-équivoquée* place à la fin des vers deux mots différents mais homophones. Par exemple : *« À bref parler, c'est Cahors en Quercy / Que je laissai pour venir querre ici »*[1]

« Princes puissants qui trésors affinez
Et ne finez de forger grands discours,
Qui dominez, qui le peuple aminez,
Qui ruminez, qui gens persécutez,
Et tourmentez les âmes et les corps,
Tous vos recors sont de piteux ahors,
Vous êtes hors d'excellence boutés :
Pauvre gens sont à tous lieux rebutés
Que faites-vous, qui perturbez le monde
Par guerre immonde et criminels assauts,
Qui tempêtez et terre et mer profonde
Par feu, par fronde et glaive furibonde,
Si qu'il n'abonde aux champs que vieilles saulx ?]
Vous faites sauts et mangez bonhommeaux,
Villes, hameaux et n'y sauriez forger
La moindre fleur qui soit en leur verger. […] »

Pourtant, malgré leur aspect ludique, ces acrobaties stylistiques ne sont pas pur plaisir verbal. Par leur complexité, elles permettent une ironie déguisée envers les dirigeants de la cour. Derrière un discours élogieux, double-sens et parodie sont à l'honneur, irrépréhensibles car déguisés sous une forme poétique respectable. La grande rhétorique est en fait l'allégorie d'une société de cour en crise. Une société de mondanités et d'artifices, dissimulant de moins en moins bien un vide politique pourtant indéniable, l'instabilité d'une période transitoire entre le Moyen-Âge et la Renaissance.

« Le rôle qu'a fonction de tenir le poète sur la scène curiale, c'est, par délégation, celui du prince même : délégation à tout instant révocable mais qui, tant qu'elle perdure, le revêt d'un costume d'apparat par-dessous lequel nul ne s'informe de son corps. Costume de langage, taillé dans le tissu protocolaire que produisent d'anciennes traditions féodales, exténuées. »[2]

La surcharge stylistique de la grande rhétorique sera, dès le milieu du XVIe siècle et jusqu'au début du XXe siècle, considérée comme un artifice destiné à cacher une poésie médiocre et vide de sens. Le terme *grands rhétoriqueurs* leur a d'ailleurs été attribué péjorativement par les historiens du XIXe siècle pour dénoncer cet excès stylistique. Pourtant, dans sa surcharge et son instabilité, ce courant littéraire a probablement annoncé les prémisses de la pensée baroque, et a indéniablement influencé, au XXe siècle, les membres de l'Oulipo, qui les qualifieront d'ailleurs de *« plagiaires par anticipation »*.

1 Clément MAROT, *L'Enfer*, 1542.
2 Paul ZUMTHOR, *Le Masque et la lumière*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 49.

Les conteurs, mémoires vivantes

Le conte est l'une des formes les plus anciennes de l'art oral. Initialement, conter, c'est raconter, transmettre une histoire imaginaire oralement et de mémoire. Depuis la préhistoire et la capacité à user d'un langage construit chez l'Homo Sapiens, il est entendu que le format du conte a servi de support à la transmission de traditions, de techniques et de rites, de génération en génération. Si aujourd'hui, ce dernier désigne également un genre littéraire, ce n'est qu'à partir de la Renaissance que leur transcription, induisant immanquablement leur réécriture, a commencé, dans le but de conserver les histoires traditionnelles. La version écrite d'un conte étant figée, alors qu'auparavant elle se mouvait en fonction du récitateur, la notion d'auteur a commencé à apparaître. Ce qui revêt d'autant plus d'importance à l'heure actuelle, où les conteurs revendiquent leur place d'artistes à part entière, et ce depuis les années 1970 environ.

Les Nuits facétieuses, de Giovanni Francesco Straparola, vers 1550 – 1555, est considéré comme le premier recueil écrit de contes.

Historiquement, les conteurs étaient analphabètes, mais disposaient d'une grande culture orale. Ainsi, à la différence d'une lecture à voix haute ou d'une récitation, la spécificité du conte est de s'énoncer sans l'appui d'un texte écrit, ce qui lui donne son ton si particulier, basé sur l'improvisation autour d'une trame narrative. Bien que connaissant le texte par cœur, il n'est pas rare de voir des conteurs tenir un livre entre leurs mains. Celui-ci ne sert pas d'aide-mémoire, mais d'accessoire, fonction que décrit bien Alberto Manguel dans son livre *Une histoire de la lecture* :

> *« [...] ils connaissent le texte par cœur, mais font preuve d'autorité en affectant de lire dans le livre, même s'ils tiennent celui-ci la tête en bas. Il y a quelque chose dans la possession d'un livre – un objet pouvant contenir en nombre infini fables, paroles de sagesse, chroniques des temps passés, anecdotes comiques et révélations divines –, qui prête au lecteur le pouvoir de créer une histoire et donne à l'auditeur le sentiment d'être présent au moment de la création. »*[1]

Le livre est au centre d'une mise en scène qui montre aussi que le conteur et son auditoire son interdépendants. Tout se construit autour de l'histoire, en un lieu et un moment uniques. Ce constat débouche sur l'une des fonctions principales du conte : la sociabilité et la convivialité.

1 Alberto MANGUEL, *Une histoire de la lecture*, Éditions Babel, 2000, p. 182.

Contrairement à d'autres formes d'expression orale comme le théâtre, le cinéma ou la télévision où chaque spectateur vit une expérience individuelle, cet art nécessite la participation collégiale des auditeurs-spectateurs. En effet, le conteur adapte ses intonations, ses nuances, improvise en fonction des réactions de ceux-ci. Les auditeurs sont parfois même amenés à participer au déroulement de l'histoire : « Et après… que pensez-vous qu'il lui arrivât ? ». Il n'est pas rare que le conteur populaire soit interrompu, voire même relayé par l'un des membres de son auditoire lors d'une veillée. Les thèmes explorés suscitent des commentaires, des discussions, des conversations, qui souvent débouchent sur… une nouvelle histoire.



Conteurs, mais aussi musiciens et chanteurs, les *griots* animent la vie des villages, servent parfois de médiateurs ou de référents religieux. Leur rôle se transmet par les liens du sang, c'est pourquoi ils font partie d'une caste spéciale. Leur ton est tantôt ludique, tantôt moralisateur, tantôt satirique, selon les sujets à aborder.

(Illustration : Griot de Niantanso, *Voyage dans le Soudan Occidental*, Eugene Mage, p.34, 1872. New York Public Library.)

La fonction sociale et communautaire ne s'arrête cependant pas au seul rassemblement de personnes autour d'une histoire. Même si le conte est par définition le récit d'histoires imaginaires, il n'en est pas moins étroitement lié à la civilisation dans laquelle il apparaît. Le conte populaire, dans les civilisations à tradition orale, comme certains peuples africains (les *Dogons* au Mali, les *Peuls* en Afrique de l'Ouest mais aussi au Tchad et au Soudan) a pour fonction principale et ancestrale de perpétuer les rites religieux ou culturels. De génération en génération se transmettent ainsi la généalogie, les valeurs morales, l'histoire, les langues et les coutumes d'un peuple. Ce transfert de connaissances est indispensable à la survie d'un peuple. En l'absence de l'écrit, les conteurs africains, appelés *griots*, sont en fait la mémoire vivante de l'Afrique. Traditionnellement, seuls les vieillards ou les sages pouvaient être griots. Leur sagesse et leurs connaissances leur conféraient une place privilégiée dans la société. En plus d'être les garants du patrimoine culturel de tout un peuple, les récits des griots (et des conteurs en général) sont également vecteurs d'enseignements. Ils mettent en garde contre les dangers d'une société, comme en témoignent les innombrables histoires sur les loups ou la famine. C'est sous couvert du ton léger et du caractère imaginaire du conte que l'on arrive ainsi à communiquer autour des sujets les plus graves. Actuellement, sur ce principe, les contes et les chants sont largement utilisés en Afrique pour prévenir des dangers du sida : moyen efficace d'atteindre rapidement un grand nombre de personnes, le bouche-à-oreille se charge du reste.

Dans les civilisations occidentales, avec le développement et la diffusion des écrits, le conte a peu à peu perdu ses fonctions d'enseignement de valeurs morales et de nécessité absolue de transmission d'un patrimoine, pour

garder principalement une fonction divertissante. L'heure du conte est un moment d'évasion, éveillant l'esprit et l'imagination. Dans les écoles, elle intervient souvent en fin de journée, en guise de récompense et de repos après une longue journée d'apprentissage. Elle a également la vertu de favoriser un retour au calme dans une classe dissipée.[1] Le récit appelle au silence et concentre l'intérêt en un point unique : l'ensemble narrateur-histoire. Il en va de même pour les lectures par les parents à leurs enfants avant de s'endormir : écouter une histoire imaginaire permet de se préparer à la nuit en se transportant dans un univers tout autre, celui des rêves.

La fonction divertissante du conte est accentuée par l'importance des gestes et des expressions de visage, parfois burlesques. En effet, cet art oratoire demande de suggérer beaucoup d'éléments en peu de mots afin de ne pas lasser son auditoire. Les nuances de voix et d'intonations ouvrent un large panel expressif, permettant de symboliser différents personnages, animaux, ou même végétaux. Le rythme des mots, quant à lui, parfois appuyé par de la musique, aide à comprendre la structure et à la mémoriser.

Désormais, les conteurs se basent de plus en plus sur des textes écrits qu'ils apprennent, se réapproprient, voire réécrivent. Il s'agit aujourd'hui d'un art du spectacle au même titre que le théâtre ou le one-man-show. En plus des mimiques et des gestes déjà primordiaux dans sa version traditionnelle, il fait intervenir la danse, le chant, parfois le mime. Les festivals de contes et les compétitions de conteurs, occasions de sorties familiales, sont devenus monnaie courante. Pour conquérir ce public, les thèmes sont plus légers, la satyre omniprésente.



À tout âge, les contes fascinent. Les conteurs, porteurs de la parole vive, dégagent une forme de mystère. Ils envoûtent l'auditeur, suspendu à leurs lèvres, à l'image de Shéhérazade maintenant le roi meurtrier Shâhriar en haleine pendant mille et une nuits en ne terminant jamais son histoire afin de repousser nuit après nuit son exécution. La parole signifie alors la vie, et le silence la mort. Encore et toujours cette question de survie… renvoyant à la fonction première du conte. Tel Ray Bradbury qui, dans *Fahrenheit 451*,

Les Mille et Une Nuits, dont l'origine pourrait remonter au IIIe siècle, sont une mise en abyme, mettant ainsi en valeur la place du conteur.

1 Georges JEAN, *La lecture à haute voix*, Les Éditions de l'Atelier/Les Éditions Ouvrières, 1999, p.101.

insiste sur l'importance de la transmission orale et sa primauté sur l'écrit, tout en nous avertissant des dangers de la disparition de la mémoire :

> *« Nous lisons les livres et les brûlons, de peur qu'on les découvre. […] Toujours le risque qu'on ne nous tombe dessus. Le mieux est de tout garder dans nos petites têtes, où personne ne peut voir ni soupçonner ce qui s'y trouve. Nous sommes tous des morceaux d'histoire, de littérature et de droit international. […] Car si nous sommes éliminés, c'est la mort du savoir, peut-être à jamais. »*[1]

1 Extrait du roman d'anticipation *Fahrenheit 451*, de Ray BRADBURY, paru en 1953.

Les lectores de Cuba : un outil pédagogique… donc subversif ?

Depuis le milieu du XIXe siècle se perpétue à Cuba une tradition singulière, celle des *lectores* (lecteurs) des manufactures de cigares. Pour comprendre l'origine de cette pratique orale, il faut remonter à la création, vers 1858, de syndicats destinés à améliorer les conditions de travail des ouvriers. C'est à l'initiative de Saturnino Martinez, poète et cigarier Cubain, qu'est publié en 1865 le premier journal à destination des travailleurs des fabriques. Intitulé *La Aurora*, il contenait aussi bien des articles liés aux actualités que des textes littéraires ou scientifiques, européens ou cubains, dans le but *« d'éclairer de toutes les façons possibles la classe à laquelle il est destiné »*[1]. Une formidable initiative à but pédagogique, donc, mais qui oubliait cependant qu'à l'époque 85 % des ouvriers étaient analphabètes… C'est ainsi qu'est née l'idée de faire appel à un lecteur public, concrétisée pour la première fois le 21 décembre 1865 à la manufacture d'El Fígaro.

L'écrivain Araceli Tinajero, auteur du livre *Le lecteur de manufacture de tabac : histoire d'une tradition cubaine*[2], évoque également une deuxième hypothèse, pas si éloignée de la première, pour expliquer cette pratique : vers 1860, à la prison de La Havane, des textes de morale étaient lus aux prisonniers en guise de sermons afin de les faire réfléchir sur leurs actes passés. Le travail principal des prisonniers consistant à rouler des cigares, le parallèle entre les deux hypothèses est vite établi. Mais chercher laquelle est la plus valable a aussi peu d'intérêt que de savoir laquelle aurait pu inspirer l'autre.

Dans les deux cas, les ouvriers payaient eux-mêmes le *lector*, devenant ainsi à leur tour « patrons », ce qui leur permettait aussi d'imposer leurs choix et leurs goûts. Tout cela contribuait à créer une cohésion de groupe car ils devaient s'accorder sur leurs choix. Ces lectures eurent un si vif succès que la pratique se propagea dans les quelques 500 manufactures cigarières que comptait La Havane, ouvrant l'accès à la culture à près de 15 000 ouvriers. Hugo, Dumas, Dickens, Marx, Schopenhauer, Martí, Cervantès, Zola, Tolstoï,

Le succès de la lecture de ces romans fut tel, que les plus célèbres des cigares havanais portent, aujourd'hui encore, le nom de leurs protagonistes : Le *Montecristo*, le *Romeo y Julieta*, ou le *Sancho Panza*.

1 Saturnino MARTINEZ, extrait de l'éditorial du premier numéro de *La Aurora*, 22 octobre 1865.
2 Araceli TINAJERO, *El lector de tabaquería*, Editorial Verbum, 2009.

García Márquez, Bakounine, Unamuno… autant d'auteurs que les ouvriers ont entendu lire, non sans exigence envers le *lector*, qui se devait d'interpréter les voix des différents personnages, tel un acteur.

Le but pédagogique semblait atteint. Cependant le gouvernement de Cuba proclama dès mai 1866 un décret interdisant toute forme de lecture dans les usines, sous l'obscur prétexte que les patrons se plaignaient de l'improductivité de leurs ouvriers : *« la lecture vidait les cerveaux et engourdissait les doigts des travailleurs »*, prétendaient-ils.[1]

« 1. Il est interdit de distraire les ouvriers dans les ateliers des fabriques de tabac ou tous autres par la lecture de livres et de journaux, ou par des discussions étrangères au travail auquel ils sont occupés.
2. La police surveillera avec une vigilance constante l'application de ce décret et remettra à disposition de mon autorité les propriétaires d'ateliers, représentants ou gérants qui désobéiraient à cette ordonnance, afin qu'ils puissent être jugés devant la loi en fonction de la gravité du cas. »[2]

« L'ordre et la moralité dont font montre nos artisans dans leurs ateliers, leur enthousiasme pour l'étude ne prouvent-ils pas que nous progressons ? […] Entrez dans un atelier de deux cents ouvriers et vous serez stupéfaits d'y remarquer l'ordre le plus parfait, vous verrez qu'un même désir les anime tous, celui de remplir leur devoir. […] L'étude est devenue une habitude chez eux. Aujourd'hui, ils délaissent les combats de coqs pour la lecture d'un journal ou d'un livre, ils dédaignent les courses de taureaux ; c'est le théâtre, la bibliothèque publique et les bons centres sociaux qu'ils fréquentent assidûment. »[3]

La confrontation de ces deux textes montre bien que le principal souci de l'État n'était pas l'improductivité des travailleurs, mais plutôt une forme de censure destinée à éviter toute lecture contestataire du régime en place, c'est pourquoi elle fut suspendue pendant la guerre d'Indépendance (1868–1878). L'exil des Cubains vers New York, La Nouvelle-Orléans et Key West ne vit pas pour autant l'extinction de cette pratique, bien au contraire. Les lecteurs perpétuèrent leur tradition aux États-Unis, et des textes indépendantistes circulèrent très couramment par ce biais. Avant l'invention de la télé et de la radio, quel meilleur moyen pour diffuser largement une information ?

1 Araceli TINAJERO, *op. cit.*
2 Décret de mai 1866, cité dans ***Une histoire de la lecture***, d'Alberto MANGUEL, ***op. cit.***, p. 169.
3 Défense des ouvriers par le journal *La Aurora*.

La fonction de ces lectures était en fait tout aussi bien pédagogique que subversive. Puisque les ouvriers avaient accès à la culture et aux actualités, ils étaient en mesure de développer un esprit critique. Aujourd'hui, cette tradition existe toujours à Cuba, mais elle est néanmoins freinée par le régime castriste depuis un demi siècle. Ce ne sont plus les ouvriers qui paient les *lectores*, mais l'État, et l'État encore qui choisit les textes à lire à travers une commission spéciale ; il est donc extrêmement difficile pour les *lectores* de contourner la censure. La lecture à voix haute, comme le discours politique, reste un outil majeur de propagande.



Premère image connue d'un lector, parue dans le *Practical Magazine*, New York, 1873.

(source : *Une histoire de la lecture*, Alberto MANGUEL, op.cit., p. 170)

II.
Lecture à voix haute
et lecture silencieuse

L'apparition de la lecture silencieuse, son lien étroit avec la mise en forme des textes

UNE PRATIQUE BIEN PLUS RÉCENTE QUE L'ÉCRITURE

Ami lecteur, vous êtes sans aucun doute en train de parcourir ces mots en silence, et cela ne vous viendrait évidemment pas à l'idée de les lire à voix haute. La lecture silencieuse semble aujourd'hui bien plus que naturelle : elle nous apparaît comme instinctive, innée. Et pourtant, l'apparition de la lecture intérieure n'a pas été de pair avec la naissance de l'écriture, loin s'en faut. Si quelques exemples isolés de cette pratique existent dès le Ve siècle avant notre ère, elle n'a commencé à se répandre qu'à partir du VIIIe siècle, pour se généraliser vers le Xe siècle, et supplanter entièrement la lecture à voix haute à la Renaissance. Contrairement à aujourd'hui, avant le Xe siècle, lire silencieusement paraissait assez étrange pour que de grands lecteurs comme Saint Augustin s'en étonnent dans leurs écrits. Tel ce célèbre extrait de ses *Confessions*, décrivant l'attitude de son ami Saint Ambroise :

« C'est parce que quelques lecteurs silencieux sont signalés comme des phénomènes que nous savons qu'on lisait à haute voix. »[1]

> *« Quand il lisait, ses yeux parcouraient la page et son cœur examinait la signification, mais sa voix restait muette et sa langue immobile. N'importe qui pouvait l'approcher librement et les visiteurs n'étaient en général pas annoncés, si bien que souvent, lorsque nous venions lui rendre visite, nous le trouvions occupé à lire ainsi en silence, car il ne lisait jamais à haute voix. […] Quelle que fût l'intention de cette habitude, elle ne pouvait être que bonne chez un tel homme. »*[2]

Saint Augustin cherche à justifier et à excuser cette pratique, insistant sur le fait que Saint Ambroise était un homme respectable, comme si cette manière de lire était coupable (nous en détaillerons les raisons au chapitre suivant, cf. « le lecteur et l'écrit, un rapport intime », page 49). Les rares cas de lecture en silence s'appliquaient dans un cadre bien particulier, comme par exemple, le soir dans les monastères, pour ne pas perturber les autres moines dans le silence de la nuit, cette consigne n'ayant néanmoins été établie que vers 530, dans la *Règle de Saint Benoît*.

À l'inverse, pendant les repas, un moine était systématiquement chargé d'une lecture à voix haute, afin de faire respecter le silence à la table, et donc, d'éviter toute parole futile.

1 Orlando de RUDDER, « Pour une histoire de la lecture », dans *Médiévales*, n°3, 1983, Trajectoire du sens, p. 97.
2 Saint AUGUSTIN, *Confessions*, VI, 3. (traduction du texte écrit autour de 400 ap. J.-C.).

Lire était donc, à l'époque, une activité forcément partagée, et non pas individuelle. Les plus grands lecteurs, de Cicéron à Augustin, souvent professeurs de rhétorique et de poésie, étaient (et sont toujours) tous reconnus comme de grands orateurs. Lire n'était pas différencié de discourir, c'était un acte de la parole, un art de l'élocution avant tout, comme le montre bien Alberto Manguel dans son livre *Une histoire de la lecture*, en expliquant que la compréhension d'un texte passait forcément par le son. Selon Saint Augustin et ses contemporains, le sens n'émergeait pas directement des mots écrits sur le papier :

> *« Augustin avait l'habitude – comme la plupart des lecteurs – de lire tous les écrits qu'il trouvait pour le simple délice des sons. […] il savait que les lettres […], étaient ‹ signes de sons › et que ceux-ci, à leur tour, étaient ‹ signes de ce que nous pensions ›. »*[1]

Au VIII[e] siècle, un scribe anonyme concluait son ouvrage par ces mots : *« Trois doigts écrivent, deux yeux voient, une langue parle, le corps entier peine. »*, cite Alberto Manguel.

Le Moyen-Âge et sa tradition orale avait bien du mal à concevoir le principe même de la lecture silencieuse. Dans cette société où la communication orale régnait en maître, l'absence de parole était perçue comme un signe de maladie, donc comme néfaste. Cette croyance mit du temps à s'estomper, si bien qu'il fallut attendre le IX[e] siècle pour que le silence soit imposé dans les salles d'écriture où œuvraient les copistes.

¶ UN DÉVELOPPEMENT PROGRESSIF

Le passage de la lecture à voix haute à la lecture silencieuse a été extrêmement lent. Ce changement d'habitude résulte des transformations progressives de l'objet livre ainsi que de l'écriture. Mais l'inverse est vrai aussi : les deux évolutions sont, par là même, interdépendantes et indissociables.

Le rôle du support

L'évolution du support constitue, à la fois, la toute première et la dernière étape du passage de la lecture à voix haute à la lecture silencieuse.

Entre le II[e] et le III[e] siècle, un changement crucial dans la perception de l'objet livre voit le jour et ouvrira la porte vers l'éventualité future de la lecture intériorisée : le passage du *volumen*, longues bandes de papyrus enroulées en cylindres, au *codex*, feuilles de parchemin pliées et cousues entre elles en un pavé qui constitue encore aujourd'hui la forme de nos livres.

1 Alberto MANGUEL, *Une histoire de la lecture*, op. cit., p 77.

Cette transformation change littéralement l'attitude corporelle face au texte. En effet, le volumen imposait une lecture linéaire, sans possibilité d'anticiper sur la suite et forçant à aller toujours de l'avant, un peu comme pour une partition musicale. L'apparition du codex, désormais transportable, a donc complètement changé le rapport du lecteur au livre, en permettant une lecture plus indépendante. De plus, le feuilletage des pages permet une lecture non chronologique d'un ouvrage, fréquente en lecture silencieuse.

Onze à douze siècles plus tard, la naissance de l'imprimerie parachève cette longue aventure. Avant, l'écriture manuscrite d'inégale qualité des copistes imposait un déchiffrage oral lorsqu'on butait sur les mots. Désormais, l'uniformité des caractères d'imprimerie lève le dernier obstacle à la lecture silencieuse.

Le rôle de l'écriture

Depuis les Grecs jusqu'au VII[e] siècle, et de manière générale jusqu'au X[e] siècle, une écriture sans espace entre les mots et sans ponctuation appelée *scriptio continua* était en usage. L'exemple suivant en montre bien la complexité :

NEQVEPORROQVISQVAMESTQVIDOLOREMIPSVMQVIADOLORSITAMETCONSEC TETVRADIPISCIVELIT

… à comprendre ainsi : *« Neque porro quisquam est qui dolorem ipsum quia dolor sit amet, consectetur, adipisci velit »*.[1] Le déchiffrage se faisait forcément lettre par lettre et les yeux ne pouvaient y suffire : l'oreille était donc indispensable à la séparation en unités de sens. Mais cela n'était pas inné pour autant, et donnait lieu à de nombreuses erreurs d'interprétation.

Au IV[e] siècle, le grammairien Servius reproche à son collègue Donat d'avoir lu, dans l'*Énéide* de Virgile, les mots *collectam ex Ilio pubem* (un peuple rassemblé venant de Troie) au lieu de *collectam exilio pubem* (un peuple rassemblé pour l'exil).[2]

Bien que la ponctuation, telle que nous la connaissons aujourd'hui, ne soit apparue que très longtemps après, Aristophane de Byzance et Aristarque de Samothrace, chefs de la bibliothèque d'Alexandrie, mirent au point vers 200 av. J.-C. les prémisses de ce système en créant trois points[3] afin de faciliter l'étude des textes :

˙.	*point parfait*	correspond au .	— décalé en haut
˙.	*point moyen*	correspond au ;	— décalé au milieu
˙.	*sous-point*	correspond au :	— en bas

1 Cette phrase, extraite du *De Finibus et Malorum*, écrit par Cicéron (45 av. J.-C.), peut se traduire par *« Personne n'aime la douleur en elle-même, ne la recherche et ne la souhaite, tout simplement parce qu'il s'agit de la douleur »*. Elle est aujourd'hui célèbre car elle constitue les premiers mots du *Lorem ipsum*, texte de substitution pour la composition.

2 Alberto Manguel, *op. cit.*, pp. 81–82.

3 Illustration issue de : *Le Seizième Signe*, Xavier Dandoy de Casablanca, Éditions Éoliennes, 2007.

Ils inventèrent également les premières stratégies de mise en page telles qu'appels de notes, division du texte en chapitres ou titres, dans le but de faciliter la copie des textes de la bibliothèque, comme l'*Iliade* et l'*Odyssée* d'Homère. La séparation des mots par des points permit également d'éviter de nombreux contresens. Malheureusement, comme l'évoque Jacques Drillon, *« les copistes respectaient rarement ces conventions, qui restèrent longtemps le propre des correcteurs (déjà) et le signe d'un luxe. »*[1].

Les copistes étaient conscients que la hiérarchisation des textes en orientait le sens et sa compréhension, c'est pourquoi ils utilisaient le rouge pour différencier les ajouts du texte original. *« L'écriture, disait-on alors, est un don des dieux ; c'est sans doute pour cette raison qu'on employait deux calames différents : l'un, noir, pour le texte normal, l'autre, rouge, […] pour les titres, les têtes de chapitres ».* (Jacques Drillon, *op. cit.*, p. 21)

Ces systèmes tomberont dans l'oubli jusqu'au début du Moyen-Âge, et les premiers signes qui apparaîtront, les *notae*, serviront d'abord à aider… la lecture orale, en marquant les accents toniques et les aspirations.[2] Ces signes sont d'ailleurs considérés comme les ancêtres des notes de musique. Mais peu à peu, dans la lignée des premières expériences d'Aristophane de Byzance et Aristarque de Samothrace, les moines firent un pas vers la lecture silencieuse et notre ponctuation actuelle, en adoptant l'écriture dite *per cola et commata* qui sépare le texte en lignes d'après les unités de sens. Cela permit certes *« à un lecteur peu sûr de lui de baisser ou d'élever la voix à la fin d'un segment de pensée »*[3], mais aussi de clarifier et hiérarchiser le texte, facilitant ainsi une lecture visuelle plus rapide.

L'évolution capitale pour l'intériorisation de la lecture reste l'apparition du blanc entre les mots, vers le VIIe siècle. Selon les copistes, on peut observer plutôt des points (héritage des Grecs et des Romains) ou des chevrons. Cette innovation est intimement liée au passage progressif, entre le VIe siècle et le IXe siècle, de la capitale romaine à la minuscule carolingienne. Comme l'explique Adrian Frutiger :

> *« Les premières écritures en capitales, très espacées, étaient déchiffrées lettre par lettre, alors que la lecture des minuscules permit la ‹ photographie › mentale du contour des mots, ces derniers formant une entité séparée. »*[4]

À la même période, commencèrent également à apparaître des signes tels que notre actuel point-virgule, destinés à séparer des groupes d'idées, ainsi que la division des textes en chapitres, signalés par une grande capitale

1 Jacques DRILLON, *Traité de la ponctuation française*, Gallimard, 1991.
2 *« La ponctuation médiévale, quand elle existe, a une fonction rythmique ou pausale. »* (Orlando de RUDDER, *op. cit.*, p. 99).
3 Alberto MANGUEL, *op. cit.*, p. 82.
4 Adrian FRUTIGER, *L'Homme et ses signes. Signes, symboles, signaux*, Atelier Perrousseaux, 2e éd., 2004, p. 185.

enluminée. La lecture silencieuse commence peu à peu à prendre du terrain, jusqu'au Xe siècle, où elle devient courante. La ponctuation attendra encore cinq siècles et l'apparition de l'imprimerie pour se définir telle que nous la connaissons actuellement, avec notamment le premier traité de ponctuation *La Doctrina punctandi*, de l'Italien Gasparino Barzizza (1370 – 1431). La ponctuation, bien que jouant en partie aujourd'hui un rôle intonatif, est donc paradoxalement née… avec le silence.

Désormais, la lecture croisée de plusieurs ouvrages devient possible, d'où l'apparition massive des *gloses*, notes marginales venant référencer le texte. Plusieurs générations de lecteurs pouvaient annoter un même livre, laissant ainsi une trace aux suivants, chose que la lecture à voix haute, dans son unicité, ne permettait pas.



Aujourd'hui, la lecture silencieuse est devenue si naturelle que l'étrangeté réside plutôt dans le fait de lire à haute voix. Faire partager sa lecture dans le métro vous ferait passer sinon pour un fou, tout du moins pour un original. Et que dire du silence pesant de nos bibliothèques, à mille lieues de l'ambiance bourdonnante qui pouvait régner dans la bibliothèque d'Alexandrie. La haute voix, si elle n'est exercée dans un cadre accepté d'oralité (conte, lecture publique, etc.) inspire de la suspicion. Vingt siècles plus tard, la question s'est inversée, mais reste la même…

> *« Lire à haute voix, aujourd'hui, à l'école primaire est un signe reconnu de retard scolaire. La prononciation, même infime du texte lu, ou subvocalisation, est un obstacle à une bonne lecture et empêche de dépasser le seuil fatidique des quinze mille mots à l'heure du ‹ bon lecteur ›. »*[1]

1 Orlando de RUDDER, *op. cit.*, p. 98.

III.
Langage écrit / langage oral

Une même langue, deux langages différents

Au sein d'une même langue, la communication écrite et la communication orale semblent si proches que, de prime abord, on serait tenté de croire que l'écrit est une simple retranscription de l'oral. Les textes lus ou entendus résonnent de la même manière dans notre pensée et dans notre mémoire, comme une voix intérieure. Les mêmes mots pour les mêmes significations, et surtout, de nombreuses expressions idiomatiques nous rappelant que l'un et l'autre sont intimement liés. Alberto Manguel nous en donne ainsi quelques exemples, du son aux lettres :

> *« […] lorsque nous disons, ‹ Untel parle de cela › (au sens de ‹ Untel a écrit à ce propos ›) ou ‹ Ce texte sonne mal › (au sens de ‹ il n'est pas bien écrit ›), ou encore lorsqu'on évoque la ‹ voix › d'un auteur. »*[1]

Ce type d'expressions n'est pas récent. Comme nous avons pu le voir précédemment (cf. page 24), les textes retranscrits des troubadours avaient conservé leur « Oyez, oyez ! » initialement jeté à l'adresse de l'auditeur. Plus récemment, on a pu remarquer, avec l'apparition du téléphone portable, le langage SMS, retranscription directe du langage oral. Par exemple, « on se voi 1 2 C 4 pour le KdO ? », ne signifie absolument rien à l'écrit mais trouve tout son sens dans sa prononciation orale : « on se voit un de ces quatre pour le cadeau ? ». Et pourtant, personne ne lit ses messages à voix haute…

Malgré ces rapprochements, ces deux modes de communication sont très différents par leur forme, mais aussi par leur contenu. Ainsi, on ne lira jamais (ou très rarement) à voix haute un calendrier, un livre de comptes, un index, ou bien encore la pagination d'un livre. Par ailleurs, le niveau de langue utilisé à l'écrit est généralement beaucoup plus soutenu que celui utilisé à l'oral, ce qui se ressent précisément lorsque l'un essaye d'imiter l'autre. Reprocher à quelqu'un de *parler comme un livre* l'accuse d'un pédantisme non approprié à une conversation courante. Et inversement : à l'école, *écrire comme on parle* est synonyme d'une très mauvaise plume. En effet, la conversation courante regorge souvent de phrases inachevées ou décousues, de répétitions, d'hésitations, d'incohérences de temps ou autres erreurs

1 Alberto MANGUEL, *op. cit.*, p. 80.

de conjugaison (elle a en revanche l'avantage de ne point être exposée aux fautes d'orthographe). Structurellement, l'écrit et l'oral sont donc extrêmement différenciés, mais cela est loin d'être leur seul point de divergence.

¶ ÉCRIRE, POUR LA POSTÉRITÉ

Avant l'invention du gramophone, l'écriture était le seul moyen de conserver la parole et de la transmettre. La transcription a posteriori des poèmes des troubadours en prouve la nécessité, comme en atteste ce vers extrait d'un fabliau du XIIIe siècle : *« Parole qui nest entendue / Sachies quele est enfin perdue »*[1]. Certes, l'écrit ne saurait retransmettre parfaitement la performance qu'est l'énonciation orale d'un texte, mais il permet au moins d'en conserver le sens. Les orateurs grecs et romains, bien qu'énonçant leurs discours ou poèmes de mémoire, ne méprisaient pas l'écrit car ils avaient conscience qu'il pouvait transporter la voix humaine par-delà les siècles. Michel Melot explique très bien cette situation :

> *« Son œuvre entière tient dans sa voix et dans sa mémoire. C'est en silence, pourtant, qu'elle a traversé les siècles, à travers des milliers de scribes. Tout ce qui fut prononcé est perdu. Entre ce qu'Homère dit et ce que nous entendons de lui : trois millénaires de silence. »*[2]

Selon Saint Augustin, l'écriture ne sert à l'origine qu'à *« converser avec les absents »*. Une lettre envoyée à un ami expatrié en est un bon exemple.

L'écrit diffère donc de l'oral par sa capacité à relier un auteur à son lecteur sans restriction temporelle ni spatiale, la transmission orale nécessitant, au contraire, la présence simultanée de l'auteur et de l'auditeur. Écrire permet, de plus, de conserver dans le temps une *version de référence* d'une œuvre orale, ceci afin d'éviter sa déformation progressive. En effet, d'éventuelles erreurs d'interprétation peuvent parfois mener à un sens diamétralement opposé à l'original, par un effet boule de neige. Le jeu du téléphone arabe, basé sur les confusions de mots et les erreurs successives de prononciation, en est un parfait exemple.

Mais écrire, c'est aussi choisir de figer *une* des nombreuses interprétations d'un texte, comme dans le cas des contes, des poèmes de troubadours ou toute autre forme de tradition orale. C'est justement ce que lui reprochait à l'origine la fameuse maxime *« scripta manent, verba volant »*, traduite aujourd'hui

1 Eustache d'AMIENS, *Du boucher d'Abbeville*, XIIIe siècle, v. 6.
2 Michel MELOT, « Silence, on lit », dans ***Graphê***, n° 37, juin 2007, p. 7.

par *« ce qui est écrit demeure, ce qui est parlé se volatilise »*. Si elle est actuellement utilisée à tort[1] pour montrer la supériorité de l'écrit sur l'oral, volatile et éphémère, elle signifiait initialement tout l'inverse : l'écrit, figé, est inerte, tandis que l'oral est léger comme l'air (une métaphore de la supériorité du divin sur l'humain, par l'opposition céleste – terrestre ?). Cependant, l'anthropologue Jack Goody et l'écrivain Orlando de Rudder n'y voient aucun inconvénient, bien au contraire :

> *« Le paradoxe de l'écrit réside dans le fait qu'il établit un canon, un texte figé, alors qu'il offre dans le même temps […] un tremplin à la création continue. »*[2]

> *« Si la lecture est de la parole redite, l'écriture est du verbe en conserve, de la parole engrangée, prête à ressortir du grenier pour être à nouveau semée. »*[3]

¶ LE LECTEUR ET L'ÉCRIT, UN RAPPORT INTIME

L'une des différences fondamentales entre l'écrit et l'oral est le rapport qu'il établit avec son récepteur, selon le cas, lecteur ou auditeur. La forme même du livre et de son texte écrit crée une relation plus intime avec son lecteur. Solitaire, ce dernier est seul à s'imprégner de son sens et ne nécessite aucun intermédiaire. De l'autre côté, l'écrivain, lui, ne peut pas être confronté à la critique directe et immédiate. Non pas que ses idées ne soient pas critiquables, bien au contraire, car la pérennité et la diffusion des écrits l'expose largement. Mais il n'est pas présent au moment où le récepteur découvre son texte. D'autant plus qu'il garde la possibilité d'écrire anonymement ou sous un pseudonyme. L'écrivain est donc libre de revendiquer son texte ou non, de laisser sa trace ou non. C'est pourquoi *« écrire est le refuge de ceux qui préfèrent se taire : le timide, le tourmenté, le mélancolique, le clandestin, le sidéré, le rancunier, le dédaigneux, le peureux, le dissimulateur, l'accusateur… »*[5]

« L'écriture rend la parole visible, dit-on, mais non : elle supplée aussi aux silences de la langue. Ce que la langue ne veut pas, ou ne peut pas dire, on peut l'écrire. »[4]

Un autre aspect de l'autonomie permise par le texte écrit : le lecteur silencieux peut lire à son rythme, libre de survoler certains passages ou de s'attarder sur d'autres, de lire *en diagonale* ou *entre les lignes*. Les yeux balayent

1 Alberto MANGUEL, *op. cit.*, p. 77.
2 Jack GOODY, « Oralité et modernité dans les organisations bureaucratiques », dans ***Communication & Langages***, n°136, juillet 2003, Éditions Armand Colin, p. 8.
3 Orlando de RUDDER, *op. cit.*, p. 108.
4 Michel MELOT, *op. cit.*, p. 5.
5 Michel MELOT, *op. cit.*, p. 2.

la page à leur gré, tandis que la langue est limitée à un débit soumis à des capacités physiques d'énonciation. Ainsi, là où la prononciation des mots peut atteindre 9 000 mots par heure, la lecture intérieure peut en parcourir 27 000, ces chiffres différant bien sûr légèrement d'une personne à l'autre, et d'un texte à l'autre (un contenu dense, des phrases longues et grammaticalement complexes, demandent généralement plus de temps). La particularité de l'oral est d'imposer à l'auditeur un flux quasi continu de paroles, rendant difficile la réflexion simultanée et l'appel à la mémoire pour compléter la compréhension par des références antérieures. Comme vu précédemment (cf. page 43), l'écrit, à l'inverse, permet la lecture comparative de plusieurs ouvrages en parallèle, laissant ainsi au lecteur une plus grande liberté d'interprétation et de compréhension.

Cette autonomie et cette liberté, naturelles aujourd'hui, n'ont pourtant pas toujours été admises comme droits fondamentaux. En effet, dans un contexte où l'on ne lisait pas pour le plaisir mais pour étudier, la lecture silencieuse, affranchie de tout contrôle, semblait une porte ouverte à l'évasion et à la paresse. De plus, Alberto Manguel met en lumière un autre problème majeur :

> *« […] avec la lecture silencieuse apparaissait un nouveau danger que les Pères de l'Église n'avaient pas prévu : un livre qu'on peut lire en privé, en y réfléchissant au fur et à mesure que les yeux découvrent le sens des mots, n'est plus sujet à clarification immédiate, aux directives, condamnations ou censures d'un auditeur. La lecture silencieuse autorise une communication sans témoin entre le livre et son lecteur et, comme l'a si joliment dit Saint Augustin[1], le ‹ rafraîchissement personnel des idées ›. »*[2]

Au moment de la Réforme de Martin Luther, coïncidant avec la diffusion de l'imprimerie, cette question s'est avérée primordiale, à tel point que les lecteurs silencieux de la Bible étaient considérés comme hérétiques. En effet, la manière de réciter un texte peut en orienter la compréhension, par le jeu subtil de l'accentuation et des intonations. L'Église, en réfutant le droit à la lecture solitaire de la Bible au privilège de sa seule audition dans un lieu de culte se réservait ainsi le pouvoir d'en dicter la compréhension. Par un autre exemple, Michael Demets démontre d'ailleurs la puissance de l'interprétation des textes religieux en insistant sur son caractère subjectif :

1 Saint AUGUSTIN, *op. cit.*, VI, 3.
2 Alberto MANGUEL, *op. cit.*, p. 86.

> *« Psalmodier, chanter, scander sont autant de manières de déchiffrer un texte, chacune pouvant lui conférer un sens […]. Dans le cas de la Torah, la cantillation – lecture chantée – varie selon les communautés juives. La façon de moduler le chant définit la structure syntaxique d'une phrase, si bien que les maîtres du judaïsme considèrent cette lecture comme un commentaire de la Torah. »*[1]

¶ INTERTERDÉPENDANCE ENTRE ORAL ET ÉCRIT

L'importance de l'interprétation sur le sens du texte prouve que l'écrit n'est pas une simple retranscription de l'oral, et inversement. L'oral comporte en effet de nombreux paramètres (que nous étudierons dans le chapitre suivant) que l'on ne retrouve pas (ou si peu) à l'écrit, et que la ponctuation ne suffit pas à reproduire : les intonations et modulations de la voix, le débit, les pauses, l'accentuation, le volume, les hésitations, la fluidité, etc. Inversement, on ne prononce pas les lettres muettes comme l'*e* caduc. Ces écarts, sources d'ambiguïtés, nécessitent, dans notre société, le passage constant de l'un à l'autre, comme c'est le cas par exemple pour les décisions gouvernementales : un projet de loi est soumis par écrit, débattu à l'oral en conseil des ministres. Son adoption donne lieu à un texte, qui lui-même est source de discussions ultérieures destinées à l'améliorer ou le modifier. De même, au cours d'un procès, il y a obligatoirement alternance entre écrit et oral. Les chefs d'accusation, écrits, sont énoncés de vive voix. S'ensuivent plaidoyers et réquisitoires, oraux pour bien cerner la personnalité et la sincérité des protagonistes, mais systématiquement retranscrits à l'écrit par des sténographes pour en conserver une trace. Les jurés, après concertation orale, rendent un verdict écrit, finalement lu à voix haute par le juge.

Conscients de la potentielle force de conviction d'un plaidoyer oral, les tribunaux révolutionnaires de 1789 n'autorisaient pas les témoignages oraux, mais se contentaient de rendre un jugement sans surprise : la condamnation à mort, dans la majeure partie des cas.

Dans un cadre bien plus léger, mais dans la même idée, se répandent aujourd'hui (et de plus en plus) les lectures de livres par leur auteur. En plus de l'aspect publicitaire et de l'envie de générer un regain d'intérêt pour la littérature auprès du public, cette pratique permet à l'auteur de faire partager son œuvre au *juste ton*, c'est-à-dire, selon l'esprit avec lequel il a écrit son texte. Une manière pour l'auteur de défendre ses écrits. Mais que dire alors des lectures publiques par d'autres acteurs ? Que dire des textes lus

1 Mikaël DEMETS, *Lire à l'oeil. La lecture en silence*, publié en septembre 2008 sur le site *Évène*, ‹ http://www.evene.fr ›. Consulté en novembre 2009.

sur des prompteurs par les journalistes ou autres présentateurs télévisés ? Que dire encore des discours présidentiels écrits par des rédacteurs professionnels ? Comment prévoir la manière dont le locuteur va énoncer son texte ? Là où les prompteurs ont l'avantage de dicter le débit du lecteur, ils échouent sur le plan intonatif, les phrases se retrouvant parfois entrecoupées à des moments inopportuns. Pour les auteurs, il ne reste, une fois encore, que la ponctuation, et éventuellement la mise en page, pour orienter une future lecture orale.

Les paramètres du discours oral

Avant d'analyser les diverses astuces typographiques permettant de transcrire certains aspects du langage oral, il semble primordial de décrypter les paramètres, autres que le son des mots, qui le caractérisent. En d'autres termes *« Que disent les voix si on fait abstraction de leur parole ? »*[1]. En entendant deux personnes converser dans une langue que l'on ne connaît pas, il nous est souvent possible, malgré tout, de définir si le ton est plutôt joyeux, amical, agressif. Au-delà du simple sens des mots, la voix a donc beaucoup à dire et à révéler. Elle est le reflet d'une personnalité, d'un contexte, d'une époque. Ainsi, un animateur radio d'aujourd'hui n'énoncera pas son texte comme un speaker des années 50, encore moins comme une conversation courante, et chacun de ces types de voix est nettement identifiable. Comment ? C'est ici qu'entre en jeu une notion primordiale, que les linguistes appellent la *prosodie*, et qui recouvre les faits d'accent, de rythme et d'intonation, selon la définition de Mario Rossi[2]. De l'habile dosage entre ces variations naît le succès d'un discours ou d'une conversation, et peut parfois même masquer la pauvreté d'un sujet :

> *« Je veux qu'on dise de grandes et de petites choses,*
> *pourvu qu'on les dise toujours bien. »*[3]

¶ INTONATION

Lorsque nous parlons, que ce soit en conversation courante ou en situation de discours, la voix observe de constants changements de fréquence, plus ou moins importants selon le contexte. La voix monte et descend, comme une mélodie ; l'ensemble de ces inflexions constitue *l'intonation*, qui peut revêtir plusieurs fonctions : la définition du ton général du discours, la fonction syntaxique et la fonction expressive.

1 Colas Rist, « La voix extravertie, à l'écoute des journaux parlés », dans *Communication & Langages*, n°123, 1er trimestre 2000, Éditions Armand Colin, p. 5.
2 Mario Rossi, *L'intonation, le système du Français : description et modélisation*, Ophrys, 1999.
3 Mademoiselle de Scudéry, *Conversations sur divers sujets*, Guillain, 1686.

La hauteur générale de la voix

On retrouve ces trois groupes dans les registres principaux du chant : soprano, mezzo-soprano et alto pour les femmes, ténor, baryton et basse pour les hommes.

Chaque personne a sa tonalité de voix propre, définie par sa *tessiture*, à savoir, l'étendue mélodique susceptible d'être parcourue par sa voix, et son *registre*, c'est-à-dire, sa hauteur générale, que Georges Jean[1] divise en trois parties : un registre aigu, un registre grave, un registre medium.

Au sein de son propre registre, chacun module sa voix, avec plus ou moins d'emphase selon sa personnalité. Plus il y a de modulations, plus la voix semblera vive et dynamique. À l'inverse, les voix atones (ou aux intonations mal placées) semblent ternes, dépourvues de toute forme d'émotion, à l'image des synthèses vocales générant les voix des aéroports, des gares ou des robots futuristes.

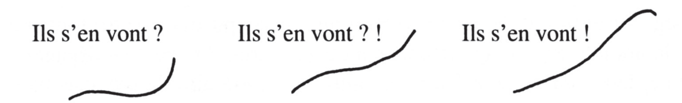
En plus des paramètres naturels et physiques régissant le ton de la voix comme l'âge ou le sexe de l'individu, se greffent des variations situationnelles. Ainsi, *« le prêtre qui monte en chaire, le professeur qui arrive en classe, le commerçant qui parle à une cliente, presque tous changent de voix quand ils entrent en fonction »*[2]. Du ton grave et solennel du prêtre au ton amical forcé suraigu de la boulangère, il s'agit de prendre *la* voix de circonstance, quitte à parfois frôler la caricature. Ces changements sont si marqués qu'ils sont souvent revisités par les acteurs, comédiens ou humoristes pour camper leurs personnages.

La fonction syntaxique ou fonction dénotative

« Les marques mélodiques dénotatives ne sont pas universelles : une question posée par un Russe en hongrois est souvent prise par les Hongrois pour une exclamation. »

Bien que chaque individu dispose d'une gamme mélodique très personnelle, certains types de phrases provoquent des intonations communes à tous les Français. Ainsi, par exemple (et de manière générale), la voix monte lorsque l'on pose une question, descend très franchement lorsque l'on donne un ordre, ou encore effectue une saute brusque lorsque l'on s'exclame. L'intonation permet en fait de structurer et hiérarchiser le discours en le divisant en groupes sémantiques. Au-delà du simple sens lexical des mots, elle donne des clés supplémentaires pour sa compréhension. En cas de sens multiples pour un même groupe de mots, elle en précise le sens et évite les confusions, comme en témoignent les trois cas de figure en haut de la page ci-contre.

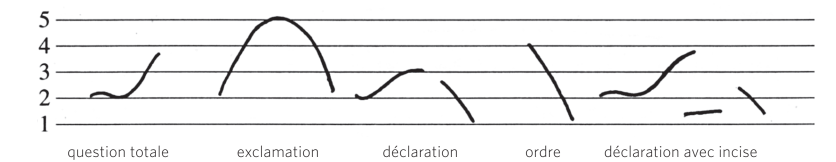
1 Georges Jean, *op. cit.*, p. 142.
2 Monique et Pierre Léon, *La prononciation du Français*, Nathan Université, 2002, p. 106.
3 Henri Bonnard, *Procédés annexes d'expression. Stylistique, rhétorique, poétique*, Magnard, 1986, p. 47.



Variations de sens en fonction de l'intonation.[1]

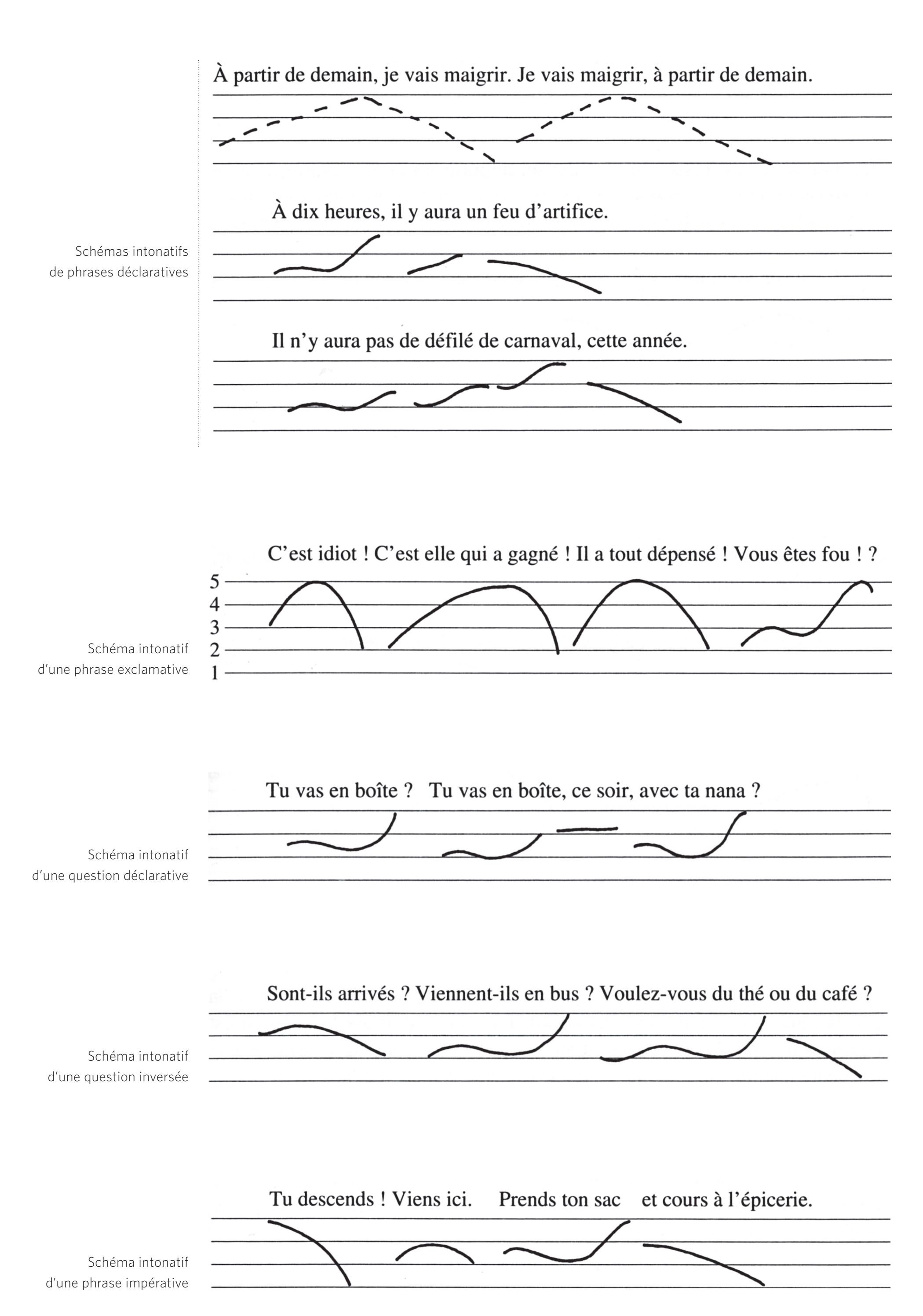
Ces schémas représentent la courbe mélodique suivie par la voix dans chacun de ces trois exemples. De nombreux linguistes utilisent ce mode de représentation, notamment pour établir des *patrons intonatifs*, modèles des constantes intonatives du français. Ces schémas s'appuient généralement sur 5 lignes graduées, correspondant aux 5 niveaux intonatifs déterminés, pour le français, par Mario Rossi et Michel Chacouloff en 1972[2] : suraigu, aigu, infra-aigu, médium et grave. À noter que le registre médium est le ton usuel naturel de la voix, celui qu'on utiliserait en parlant de façon monocorde, car il ne fatigue pas les cordes vocales. Pour les patrons intonatifs, il sert donc de niveau de reférence. Par ailleurs, la cinquième ligne n'est pas toujours représentée sur les schémas : niveau extrême, il n'est employé que pour les phrases très expressives, comme l'exclamation.

Ci-dessous et en page suivante, les patrons intonatifs des différents types de phrases de la langue française, tous extraits du livre de Monique et Pierre Léon, cité en note de bas de page.



Les cinq modèles intonatifs de base

1 Ce schéma et tous les patrons intonatifs suivants : Monique et Pierre Léon, *op. cit.*
2 Mario Rossi, *op.cit.*, lexique p. 207.



Schémas intonatifs de phrases déclaratives

Schéma intonatif d'une phrase exclamative

Schéma intonatif d'une question déclarative

Schéma intonatif d'une question inversée

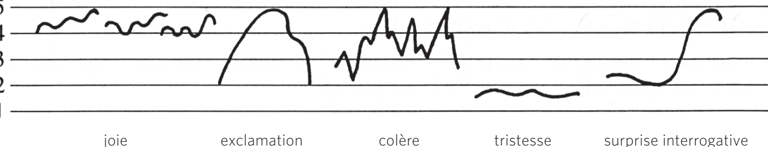
Schéma intonatif d'une phrase impérative

Comme nous l'avons vu précédemment, en plus des intonations déterminant le sens ou le type de phrase, chacun module sa voix de manière plus ou moins marquée selon sa personnalité. Il en va de même pour les langues. Ainsi, on a tendance à dire que l'italien ou l'espagnol sont des langues plus *chantantes* que l'allemand ou l'anglais, car elles montrent naturellement et structurellement plus de variabilité intonative. Ce phénomène peut exister également au sein d'une même langue. Le français du Midi, par exemple, sonne plus *mélodique*, plus *coloré* que le français du Nord.

Les variations émotives, ou intonations connotatives

Si les intonations dénotatives sont propres à chaque langue, les variations émotives, en revanche, y sont similaires. Ainsi, on admettra que, de manière générale, la tristesse se manifeste dans la voix par une faible variation intonative, un registre plutôt grave et souvent descendant. Le tout débité, la plupart du temps, avec un volume sonore plus faible et un débit ralenti. L'ensemble donne une impression de lassitude, d'extrême fatigue. Manifester sa tristesse par une voix rapide, souriante et chantante relève non seulement du défi, mais serait en plus difficilement crédible, la joie se traduisant justement à l'opposé par un débit accéléré et dynamique, un registre aigu et extrêmement *sautillant*.

Monique et Pierre Léon[1] ont établi, en plus des schémas des intonations syntaxiques du français, les patrons intonatifs des variations émotives les plus courantes :



Exemples de variations émotives

Sur ces schémas, on peut constater que le 5e niveau défini par Mario Rossi et Michel Chacouloff comme suraigu (cf. page 55) est ici largement utilisé, contrairement aux intonations syntaxiques. En effet, les variations émotives sont très expressives et contrastent fortement avec le ton général de la voix.

1 Monique et Pierre LÉON, *La prononciation du Français*, op. cit.

Si ces constantes intonatives apparaissent naturellement, en fonction de notre humeur du moment, elles peuvent également être mises à contribution pour jouer un rôle de circonstance. La grande difficulté réside encore dans la non exagération de ces schémas prédéfinis. Trouver le ton juste… pour ne pas paraître jouer la comédie. Parfois cependant, les intonations peuvent refléter des états d'âme bien plus sérieux, comme l'explique la phoniatre Elizabeth Fresnel :

> *« Lorsque les voix sont très peu intonatives, que les fréquences oscillent très faiblement entre les graves et les aigus, elles traduisent un état de déprime. »*[1]

Les intonations émotives, bien qu'elles ne servent pas directement le sens d'une phrase, contribuent largement à la compréhension d'un texte ou d'un paragraphe dans son ensemble. Elles permettent d'en situer le contexte et impliquent fortement le locuteur.

¶ DÉBIT, VITESSE, RYTHME ET PAUSES

La notion de rapidité ou de lenteur est une composante primordiale du discours oral, mais elle ne se limite pas à la simple vitesse d'élocution. Afin de bien comprendre ce nouveau paramètre, il est indispensable ici de bien définir les termes de débit, de vitesse et de rythme.

En effet, débit et vitesse ne sont pas synonymes. Le débit, en prosodie, est la quantité de mots récités sur une certaine durée (par exemple, 180 mots à la minute), tandis que la vitesse se mesure en un point donné. Elle est donc extrêmement variable, et ce, sur des périodes très courtes. Ainsi, un débit de 180 mots par minute ne signifie pas que cette personne a écoulé 3 mots à chaque seconde. On peut dire que le débit est en quelque sorte la vitesse moyenne d'élocution. Pour établir des comparatifs de rapidité entre plusieurs formes de discours, on aura donc plutôt tendance à utiliser le mot débit. D'autant plus que Colas Rist pointe une autre notion : la *vitesse syntaxique*. Selon lui, *« des phrases courtes donnent une impression de vélocité »*[2].

1 Elizabeth FRESNEL, citée dans l'article « Panser la voix », de Valérie Lehoux, paru dans le numéro spécial *La Voix*, de *Télérama*, n°s 3127–28, du 19/12/2009 au 01/01/2010, p. 33.
2 Colas RIST, « 200 mots à la minute, le débit oral des médias », dans *Communication & Langages*, n°119, 1er trimestre 1999, Éditions Retz, p. 70.

Enfin, le rythme. De manière générale, il est défini comme le retour d'un phénomène à intervalles réguliers, tel le rythme musical, caractérisé par la succession des pulsations. Le rythme de la parole, quant à lui, est déterminé par la répétition de sonorités similaires (allitérations, assonances) ou bien, en leur absence, par la succession des accents toniques propres au français (cf. « accentuation », page 61). Henri Bonnard dira, à juste titre, que *« la syllabe est le métronome du rythme, où les syllabes toniques représentent les temps forts »*[1].

Débit naturel, débit conventionnel

Dans la vie quotidienne, le débit de la parole varie constamment, selon l'importance de ce que l'on a à dire, le temps dont on dispose ou la personne à qui l'on s'adresse. Notre vitesse d'élocution varie entre 100 mots par minute et 400 mots par minute, et le débit général est propre à chacun.

En revanche, dans l'exercice d'une fonction professionnelle, ou dans le cas d'une allocution, chaque personne adopte un débit *adapté* à la situation, avec une vitesse beaucoup plus constante : c'est ce qu'on appelle le débit *conventionnel*. Colas Rist a mené à ce sujet une étude intéressante[2] comparant le débit oral des médias. Il en est ressorti que *« la présence du micro déterminait la vitesse d'élocution plus que le tempérament des individus »*. Ainsi, comme pour la hauteur générale de la voix, la fonction détermine le débit. Dans son étude, Colas Rist montre par exemple qu'un prêtre s'exprime à environ 85 mots par minute, Jacques Chirac en discours à 100 mots par minute (120 en présence directe de l'auditoire), les journalistes télévisés à 200 mots par minute et les experts à 175 mots par minute.

Grâce à ces comparaisons, on remarque aisément que le débit dessert un but bien précis dans chacun des cas. Le prêtre parle lentement pour laisser place à la méditation, tandis que les journaux télévisés tiennent une certaine vélocité pour débiter un maximum d'informations en peu de temps. De plus, ils se doivent de maintenir leurs téléspectateurs en haleine jusqu'à la fin du journal. Entre ces deux extrêmes se trouvent les spécialistes, assez rapides pour prouver leur savoir et leur assurance dans leur domaine, tout en laissant à l'auditoire le temps d'intégrer les notions complexes abordées. Les hommes politiques, quant à eux, optent pour un débit lent et solennel imposant le respect. Les auditeurs ont alors le temps d'apprécier la qualité

« Qui en appelle au respect doit se mouvoir avec dignité. La lenteur est constitutive de la grandiloquence. Elle campe la parole en majesté. »[3]

1 Henri BONNARD, *op. cit.*, p. 49.
2 Colas RIST, *op. cit.*
3 Colas RIST, *op. cit., p. 67.*

du discours, d'en retenir les mots les plus marquants. Pour le prêtre comme pour l'homme politique, la lenteur établit une distance avec le spectateur et donne du poids à leur intervention. Aucune place n'est laissée à l'hésitation, au bégaiement, à l'erreur. Les phrases sont claires, nettes et bien réfléchies.

À l'inverse, un débit très (voire trop) rapide fait *jeune*, et peut vite sembler familier ou brouillon. En tournant le bouton de la radio, quelques secondes suffisent à identifier le type de station sur lequel on se trouve. Pendant que les animateurs de Skyrock ou NRJ parlent à perdre haleine, ceux de France Culture ou France Musique posent leurs mots lentement et avec un grand calme. Plus encore, et sans écoute du contenu, la vitesse seule permet de savoir si l'on écoute une publicité ou le journal. La publicité (et particulièrement les phrases des mentions légales), limitée dans le temps par des contraintes budgétaires, est souvent débitée à vitesse grand V, jusqu'à parfois devenir incompréhensible.

D'autres paramètres tels le ton général ou le timbre de voix contribuent à cette reconnaissance rapide, mais le débit est un indice majeur.

Pauses et pauses subjectives

Fort heureusement, la parole n'est pas un flot continu de mots. Simples respirations ou plus longs silences, les pauses ponctuent le discours tout en formant des groupes sémantiques. Volontaires, elles peuvent néanmoins arborer d'autres fonctions comme laisser le temps au locuteur de peser ses mots et à au destinataire d'en intégrer le sens, ou encore inviter l'auditeur à partager la rêverie ou la réflexion du locuteur. Involontaires, elles trahissent le trac, l'embarras ou la timidité de celui-ci.

D'autres formes de pauses viennent trouer le discours sans pour autant être silencieuses : les *pauses subjectives*, dont Mario Rossi donne une définition très claire : *« pause[s] perçue[s] grâce à l'actualisation de paramètres prosodiques autres que le silence, plus particulièrement l'allongement. L'allongement (au-delà d'un certain seuil) est une modalité de la pause (Karcevsky, 1931) »*[1]. Selon cette définition, les *euh* d'hésitation et autres raclements de gorge sont autant d'exemples de pauses subjectives.

Quoi qu'il en soit, toutes ces formes d'interruption rythment le discours et influent sur son débit. Elles contribuent largement à l'impression générale perçue par l'auditeur.

1 Mario ROSSI, *op. cit.*, lexique p. 208.

¶ ACCENTUATION

En linguistique, l'accentuation consiste à mettre en valeur une syllabe par rapport à une autre par un allongement de sa durée, ainsi qu'une très légère augmentation de son intensité. Parfois, elle s'accompagne également d'une modification de la hauteur mélodique. Comme pour la plupart des paramètres du discours oral, il existe deux formes d'accentuation, l'une inhérente à la langue, et l'autre variant selon la situation ou le contexte.

Selon Monique et Pierre Léon, une syllabe accentuée serait en moyenne deux fois plus longue qu'une syllabe non accentuée.

L'accent tonique

Pour maîtriser une langue, il est important de savoir placer l'accent tonique bien à propos. En effet, selon les langues, sa position et sa fonction varient. En anglais par exemple, il se positionne toujours au même endroit dans le mot, et ce quelle que soit sa place dans la phrase. C'est pourquoi les indications phonétiques des dictionnaires anglais notent l'accent tonique, ce qui serait un non-sens en français. En anglais, l'accent tonique a donc une fonction essentiellement articulatoire et rythmique.

de'velopment
sus'tainable de'velopment

La marque ' représente l'accent tonique (elle est placée devant la syllabe accentuée)

En français par contre, l'accent tonique se place toujours à la fin d'un mot (lorsqu'il est isolé), ou sur la dernière syllabe d'un groupe sémantique. C'est donc la structure syntaxique du texte qui détermine sa position. En cela, il est un élément essentiel de la compréhension du français oral. L'exemple ci-dessous montre bien que, contrairement à l'anglais, l'accent tonique ne dépend pas du mot, mais *glisse* selon la longueur du groupe.

un appé'tit
un appétit d'oi'seau
un appétit d'oiseau re'pu

L'accent d'insistance, ou accentuation émotive

Dans certains cas, un déplacement de l'accent tonique peut s'avérer nécessaire pour différencier deux groupes de mots homophones :

le tiroir est ou'vert
le tiroir est ''tout vert

Pour le différencier de l'accent tonique, l'accent d'insistance se note souvent : ''

Dans la deuxième phrase, l'accent permet de détacher l'adverbe *tout*, afin d'éviter toute confusion avec la première phrase : on parlera alors d'accent d'insistance.

Hormis ces nécessités grammaticales, l'accent d'insistance est très fréquemment utilisé pour marquer des variations expressives ou émotives. Il annule et remplace généralement l'accent tonique. Dans ce cas, il est placé sur la première (plus rarement la deuxième) syllabe du mot à souligner, comme dans les cas suivants :

c'est ''magnifique ! *c'est ''ahurissant !* *c'est a''hurissant !*

Lorsque le mot à accentuer commence par une voyelle, celle-ci est précédée d'un coup de glotte pour faciliter l'insistance. Autre possibilité, la consonne de liaison peut être accentuée à la place de la voyelle : *c'est (')t)extraordinaire !*

L'accentuation expressive est entièrement libre. Aussi, contrairement à l'accent tonique, il est tout à fait possible de placer plusieurs accents d'insistance au sein d'un même groupe sémantique. Cela produit généralement une impression de surarticulation :

Je t'ai ''déjà dit ''mille fois que tu ''devais ''t'arrêter !

L'influence de l'accentuation expressive sur le sens des phrases est considérable, car extrêmement liée à l'intonation. Elle témoigne de l'implication personnelle du locuteur dans une phrase, de ses goûts et émotions, en choisissant de mettre en valeur un mot plutôt qu'un autre. Denis Diderot en soulignait déjà l'importance sémantique dans son *Salon de 1767* :

« La quantité des mots est bornée, celle des accents est infinie ; c'est ainsi que chacun a sa langue propre, individuelle, et parle comme il sent [...] »[1]

¶ ARTICULATION

Une bonne articulation est le résultat d'une juste combinaison prosodique entre l'intonation, la vitesse et l'accentuation. Georges Le Roy nous en livre d'ailleurs les ingrédients dans sa *Grammaire de la diction française*, en insistant sur l'importance du traitement des consonnes :

« La netteté qui consiste à bien distinguer les consonnes les unes des autres / La vigueur qui consiste à frapper chaque consonne. / La légèreté qui marque l'effort nécessaire à toute bonne articulation et qui ne se laisse pas remarquer. »[2]

1 Denis DIDEROT, « Salon de 1767 », dans *Œuvres de Denis Diderot*, Volume 9, Denis DIDEROT, Jacques André NAIGEON, 1821, p. 219.
2 Georges Le ROY, *Grammaire de la diction française*, Éditions Jacques Grancher, 1967, p. 78.

Dans toutes les formes de discours oral, l'articulation est un paramètre majeur pour l'intelligibilité du texte. Encore faut-il savoir doser. Grommeler ou marmonner dans sa barbe ont certes un effet rébarbatif, mais une surarticulation peut également s'avérer néfaste dans certains cas : peu naturelle, elle saccade les mots et fatigue l'auditeur. Tout est, une fois encore, une affaire de contexte : là où un acteur de théâtre classique s'appliquera à une articulation marquée, un acteur de cinéma post Nouvelle Vague aura plutôt tendance à prôner un jeu trop naturel, quitte à *avaler* ses fins de phrases dans un souffle, comme en témoignent ces deux mixeurs son, issus de deux générations différentes, Gérard Lamps et Guillaume Sciamma[1] :

« Il y a quarante ans, les comédiens articulaient, y compris pendant les passages chuchotés ou dans les scènes d'émotion. Et on comprenait tout... »

« [...] certains français articulent peu, mettent peu d'intention dans leur jeu parce que, ainsi, ils prennent moins le risque de jouer faux. C'est sévère, mais pas tout à fait injuste »

Au journal télévisé, certains présentateurs frôlent la caricature articulatoire, abusant de liaisons comme *« aller r'en guerre »*, *« trop p'imprévu »*, *« tout à fait t'injuste »*, quitte à parfois ajouter des consonnes injustifiées comme : *« les heurts entre z'ouvriers »*[2], mâchant leurs mots en doublant la prononciation des consonnes géminées comme dans : *« gram-maire »* ou *« il-légal »*. Plus que de faciliter la compréhension, cette exagération complètement décalée du langage courant donne l'impression désagréable à l'auditeur d'assister à une dictée de Bernard Pivot.

En fait, le type d'articulation dénote souvent le niveau de langue utilisé. Plus le langage est soutenu, plus l'articulation va être lente et sophistiquée, détachant chaque syllabe comme une preuve de la maîtrise grammaticale et orthographique du locuteur. Inversement, en conversation courante, la mâchoire et les joues se détendent, et l'on hésite pas un instant à *manger* plusieurs syllabes dans la même phrase, voir même des mots complets : *« J'vais pas chercher l'pain sur le ch'min d'la gare »*, pour *« Je ne vais pas chercher le pain sur le chemin de la gare »*.

1 À gauche, Gérard LAMPS, à droite, Guillaume SCIAMMA, cités dans « Il y a des sons qui se perdent », paru dans le numéro spécial *La Voix*, de *Télérama*, op. cit., p. 38.
2 Jean LAGANE, « L'évolution du langage radiophonique », dans *Communication et Langages*, n°111, 1er trimestre 1997, pp. 39-52, Éditions Retz.

TIMBRE

Parmi tous les paramètres du discours oral, le timbre est le plus étroitement lié avec la personnalité de chaque locuteur. En effet, si chacun peut faire varier ses intonations, son articulation, ses accents et son débit comme il le souhaite, le timbre de voix est un paramètre sur lequel on peut très peu influer : certains ont une voix plus claire que d'autres par nature, c'est un fait. Car toutes les définitions s'accordent, le timbre de voix est la « qualité du son, indépendante de sa hauteur ou de son intensité mais spécifique de la voix qui l'émet ». Il est défini par l'équilibre entre les harmoniques qui constituent le son. En tout état de cause, certains timbres de voix nous sont plus agréables à l'oreille que d'autres, comme le souligne Jacques Mousseau :

> *« La façon dont la voix est posée est un facteur important. Celui que la nature a doté d'un organe de velours détient un atout majeur. Il est des êtres dont le timbre charme, d'autres dont il agresse quels que soient les mots employés. »*[1]

Ces différences de timbre sont mises à profit par les radios, lieu où seule la voix définit les personnalités. Les radios comme FIP ou France Musique choisiront des animateurs à la voix plutôt chaude et feutrée, parfois un peu sourde, pour inspirer calme, maturité et culture. NRJ et Skyrock privilégieront des voix plus claires et ouvertes, très dynamiques, afin de se rapprocher de leur public généralement plus jeune.

VOLUME

Du murmure au hurlement, du chuchotement au cri, le volume est le dernier paramètre de modulation de la voix. Indissociable de l'accentuation et de l'intonation, il serait non seulement inutile, mais également dépourvu de sens, de le traiter ici comme un paramètre indépendant.



1 Jacques MOUSSEAU, « Un art en perdition, la conversation », dans *Communication & Langages*, n°118, 4e trimestre 1998, Éditions Retz, p. 10.

« Au départ, on n'a toujours que deux cordes vocales mais, à l'arrivée, une palette infinie de nuances »[1], souligne très justement Elizabeth Fresnel. Savoir en jouer diversement et en accord avec les mots et les circonstances constitue la clé de voûte de l'art de l'éloquence. Mais, bien que n'étant pas l'objet de ma recherche, il est important de souligner l'importance du corps dans la parole. Qui sait, en plus d'une élocution remarquable, adopter la bonne attitude, les bonnes mimiques et manier les gestes avec justesse, passe maître en art oratoire.

1 Elizabeth FRESNEL, citée dans l'article « Panser la voix », de Valérie Lehoux, *op. cit.*, p. 33.

IV.
Retranscrire l'oral,
une aide à la lecture et à la compréhension



L'écriture n'est pas simplement l'équivalent silencieux de l'oral, nous avons pu le démontrer jusqu'ici. Ces deux langages n'ont, en effet, ni les mêmes modalités, ni les mêmes buts. Et pourtant, il s'agit bien, dans les deux cas, d'une traduction de notre pensée dans la même langue. N'oublions pas non plus que le texte écrit a mis très longtemps à vivre une existence autonome, avec l'apparition lente et tardive de la lecture silencieuse. Les textes écrits étaient donc soit des retranscriptions de discours oraux, soit étaient rédigés en vue d'une future lecture orale. Et si l'on en croit Georges Jean, *« la lecture silencieuse serait tout de même une lecture ‹ oralisée ›, pour soi »*. L'écriture comprend alors forcément certains éléments issus de cette oralité, ou tout au moins destinés à faciliter l'oralisation (réelle ou psychique) de la lecture, sans pour autant chercher à l'imiter absolument ou exactement. Michel Melot illustre très bien ce constat :

> *« On dit que l'écriture ne représente pas la langue, mais qu'elle la donne à voir. »*[1]

Pour certains écrivains, passer leur texte à l'épreuve de l'oral est une étape incontournable de la rédaction. Cette action permet de mettre au jour les répétions maladroites ou les harmonies hasardeuses. On ne citera jamais assez Flaubert et son *gueuloir*, pièce de sa maison où il hurlait ses phrases, fenêtres grandes ouvertes pour stimuler sa respiration, afin de trouver les mots justes et de tester leur équilibre sonore. En résultent d'innombrables brouillons griffonnés, raturés, corrigés, traces vivantes de la lente et laborieuse gestation de son œuvre. Ronsard, trois siècles plus tôt, soulignait également l'interaction nécessaire entre l'écrit et l'oral en faisant des recommandations à la fois à l'auteur[3] et au lecteur[4] :

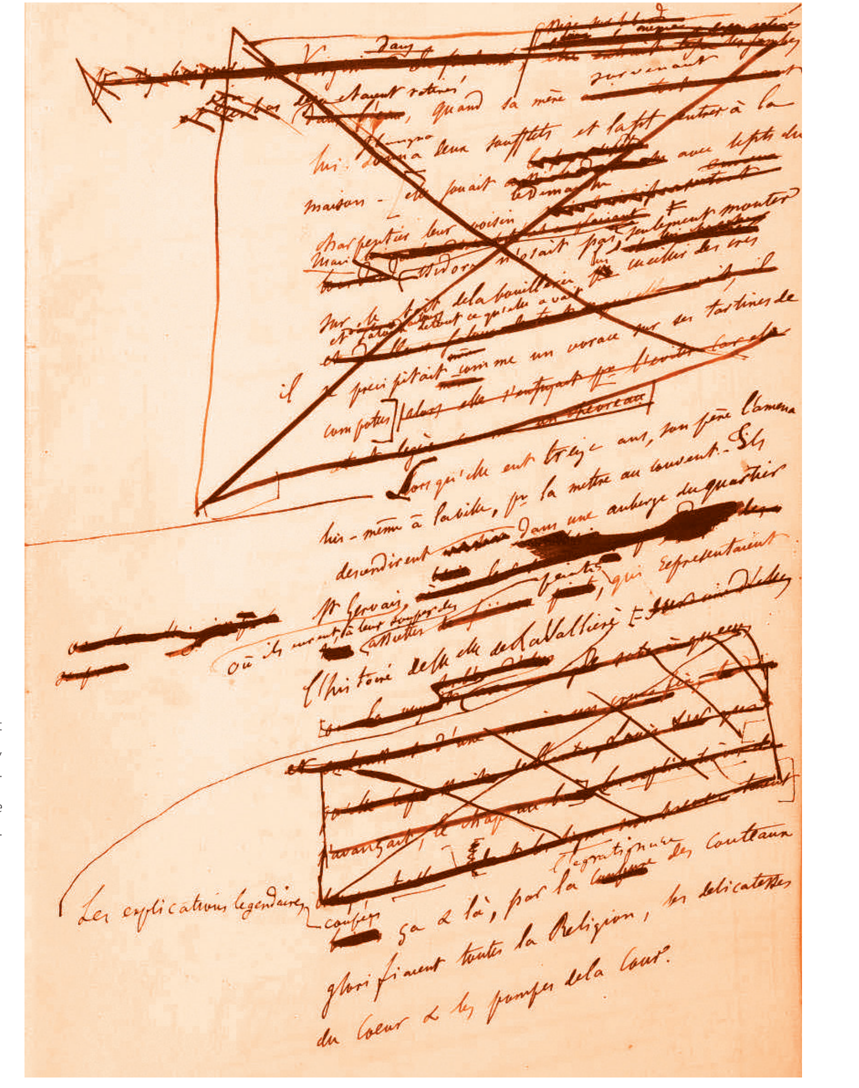
« Les phrases mal écrites ne résistent pas. Elles oppressent la poitrine, gênent les battements de cœur, et se trouvent ainsi en dehors des conditions de la vie. »[2]

Au poète :
« Je te veux bien advertir de hautement prononcer tes vers en ta chambre quand tu les feras, ou plustost les chanter quelque voix que puisse avoir, car cela est bien une des principales parties que tu dois le plus curieusement observer. »

Au lecteur :
« Je te supliray seulement d'une chose, lecteur, de vouloir bien prononcer mes vers & accommoder ta voix à leur passion, & non comme quelques uns les lisent, plustost à la façon d'une missive, ou de quelques lettres Royaux que d'un Poëme bien prononcé : & te suplie encore derechef où tu verras cette merque ! vouloir un peu eslever ta voix pour donner grace à ce que tu liras. »

1 Michel Melot, *op. cit.*, p. 3.
2 Gustave Flaubert, dans une lettre à Madame Brenne, datée du 8 juillet 1876.
3 Pierre de Ronsard, *Abbregé de l'Art poëtique françoys* (1566), cité dans *À haute voix, diction et prononciation aux xvie et xviie siècles*, sous la direction d'Olivia Rosenthal, Éditions Klincksieck, 1998, p. 9.
4 Pierre de Ronsard, dans la préface de *La Franciade* (1572), cité dans *À haute voix…*, ibid., p. 9.

On remarquera que Ronsard, dans sa recommandation au lecteur, décrit le ton à adopter face à un point d'exclamation. En effet, à cette époque, le lecteur était encore peu familiarisé avec ce signe, apparu en Italie vers 1400 (et présenté en France en 1540 par Étienne Dolet dans sa *Ponctuation de la langue francoyse*). Ici, le lien entre ce signe et l'interprétation orale du texte paraît évident, mais nous verrons que cela ne s'applique pas à tous les signes de ponctuation, et que la ponctuation n'est pas le seul moyen de guider la lecture orale ou silencieuse d'un texte.



Page du manuscrit de Flaubert pour *Madame Bovary*, Première partie, chapitre 6, 1857.

(source : *Les manuscrits de Madame Bovary*, Université de Rouen).

Le rôle ambigu de la ponctuation

L'apparition de la ponctuation s'est faite de manière très lente et hétéroclite, jusqu'à ce que l'essor de l'imprimerie et la nécessité d'harmonisation des codes typographiques engendre un engouement certain pour la création de nouveaux signes et leur présentation dans des manuels de ponctuation. Pourtant, certains auteurs ne respectaient pas ces signes, car longtemps, ils ne furent considérés que comme de simples indices respiratoires. C'est ainsi que les introduit Étienne Dolet en 1540 dans son traité de référence, en expliquant leur répartition dans la phrase (période) :

Voltaire laissait carte blanche à son imprimeur pour la correction de la ponctuation, car selon lui, ce dernier restait *« le maître absolu de ces petits peuples-là »*[1]

> *« Ce période […] est distingué, & divisé par les poincts dessusdicts. Et communément ne doibt avoir que deux, ou trois membres : car si par la longueur il excede l'alaine de l'homme, il est vicieux. »*[2]

Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, cette fonction respiratoire a primé, même si la fonction syntaxique commençait à revendiquer sa place. On constate bien l'émergence de ce questionnement dans la définition de Nicolas Beauzée, rédacteur du chapitre « Ponctuation » de la célèbre *Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert :

> *« [La ponctuation est] l'art d'indiquer dans l'écriture, par les signes reçus, la proportion des pauses que l'on doit faire en parlant. […] Il est évident qu'elle doit se régler sur les besoins de la respiration, combinés néanmoins avec les sens partiels qui constituent les propositions totales. »*

Très vite, avec l'industrialisation de l'imprimerie, les éditeurs du XIXe siècle tombèrent dans une rationalisation extrême, où, par souci de stabilisation des codes typographiques et de justesse grammaticale, ils corrigèrent et ponctuèrent à outrance tous les textes, n'accordant aucun crédit à la ponctuation initiale de l'auteur. On mesure toute l'ampleur du problème lorsque ceux-ci s'attelèrent à réimprimer des œuvres antérieures, altérant inconsciemment peu à peu le sens original des textes.

1 Olivier HOUDART, Sylvie PRIOUL, *L'Art de la ponctuation*, Éditions du Seuil, Paris, 2006, p. 20.
2 Étienne DOLET, *La manière de bien traduire d'une langue en aultre : d'advantage de la punctuation de la langue françoyse, plus des accents d'ycelle*. Lyon, 1540, p. 19.

À partir de la fin du XIXe siècle, les auteurs se sont peu à peu réapproprié la ponctuation. Conscients de l'influence de ces signes sur leur style, d'aucuns iront même jusqu'à faire de leur usage particulier une marque de fabrique, tandis que d'autres n'hésiteront pas à inventer de nouveaux signes pour mieux nuancer leur texte.

¶ DES DÉFINITIONS DIVERGENTES

Le rôle de la ponctuation est une question très controversée, comme en témoignent le nombre et la divergence de ses définitions. Là où les pragmatiques lui attribuent une fonction uniquement grammaticale et syntaxique, d'autres mettent plutôt l'accent sur sa fonction prosodique. D'autres encore lui reconnaissent volontiers son ambivalence.

Ainsi, Maurice Grevisse, dans *Le bon usage*, insiste particulièrement sur son lien direct avec l'oral, soutenant que « la ponctuation est l'art d'indiquer dans le discours écrit, par le moyen de signes conventionnels, soit les pauses à faire dans la lecture, soit certaines modifications mélodiques du débit, soit certains changements de registre dans la voix. »[1] Il concède néanmoins que « bien des gens la négligent [...] à tort, car la ponctuation est un élément de clarté : elle permet de saisir l'ordre, la liaison, les rapports entre les idées. »

La linguiste Nina Catach, quant à elle, privilégie une approche rationnelle et logique. Elle définit la ponctuation comme l'« ensemble des signes visuels d'organisation et de présentation accompagnant le texte écrit, intérieurs au texte et communs au manuscrit et à l'imprimé ; la ponctuation comprend plusieurs classes de signes graphiques discrets et formant système, complétant ou suppléant l'information alphabétique. »[2]

Le *Code typographique* concilie ces deux points de vue :

> *« C'est d'abord une question de logique plus que de cadence ; l'information parlée et de nombreux orateurs donnent trop souvent de forts mauvais exemples de pauses qui ne doivent pas figurer dans le texte imprimé. La ponctuation sert avant tout à faire saisir toutes les nuances de la pensée d'un auteur et éviter ainsi de fâcheuses équivoques. »*[3]

1 Maurice GREVISSE, *Le bon usage*, 13e édition par André Goosse, Boeck Duculot, 1993, p. 144. (la première édition est datée de 1936).
2 Nina CATACH, « La Ponctuation », dans *La Langue française*, n°45, février 1980, p. 20.
3 *Code Typographique* de la Fédération CGC de la communication, cité dans *La ponctuation ou l'art d'accommoder les textes*, op. cit., p. 23.

Enfin, le *Grand Robert de la langue française*, dans une volonté de généralisation, synthétise les deux courants de pensée, en considérant la ponctuation comme un *« système de signes servant à indiquer les divisions d'un texte écrit en phrases ou éléments de phrases, à noter certains rapports syntaxiques ou certaines nuances affectives de l'énoncé qui, dans le langage parlé, s'exprimeraient par des particularités du débit (notamment les pauses de l'accentuation ou de l'intonation). »*[1]

À ses débuts, la ponctuation servait à indiquer au lecteur ou au chanteur comment respirer. Considérant ces définitions, panel significatif des différents regards actuels sur la ponctuation, on peut établir qu'au XXe siècle, il n'est plus possible d'attribuer la seule fonction prosodique à la ponctuation. Même Maurice Grevisse, qui semblait adopter une pensée assez radicale en faveur de son rôle expressif, finit par en concéder l'aspect syntaxique et fonctionnel. Un texte sans ponctuation provoque indubitablement un essoufflement du lecteur, même silencieux. Essoufflement visuel, à l'origine d'un essoufflement mental, empêchant la bonne compréhension de ce qu'on lit… et donc son éventuelle lecture orale.

Aujourd'hui, âge d'or de la lecture silencieuse, on pourrait alors admettre que la fonction d'organisation logique de la ponctuation sert son rôle prosodique, sinon pour une future lecture à voix haute, tout au moins pour une lecture *oralisée mentalement*.

¶ CLASSIFICATION DES SIGNES DE PONCTUATION

Les frontières de la ponctuation sont assez floues. En effet, la quantité de signes englobés par sa définition est très variable selon les auteurs. Albert Doppagne[2], par exemple, considère les alinéas, paragraphes et appels de note comme signes de ponctuation, tandis que d'autres tels Nina Catach ou René Thimonnier[3] s'en tiennent aux douze signes habituels que sont le point, la virgule, le point-virgule, les points d'exclamation et d'interrogation, le deux-points, les points de suspension, le tiret, les guillemets, les parenthèses, les crochets et les accolades.

1 Paul ROBERT, Alain REY (dir.), *Le Grand Robert de la langue française*, Dictionnaires Le Robert. Paris, 2001.
2 Albert DOPPAGNE, *La bonne ponctuation*, 4e édition, Éditions Duculot, Paris – Bruxelles, 2006.
3 René THIMONNIER, *Code orthographique et grammatical*, Marabout, Verviers, 1974.

Étant donnée leur diversité, il serait maladroit de loger tous ces signes à la même enseigne. C'est pourquoi les linguistes et grammairiens ont établi des classements au sein des signes selon leur fonction. Mais là encore, les avis divergent. René Thimonnier considère simplement deux catégories : ponctuation expressive et ponctuation grammaticale. Albert Doppagne, quant à lui, crée 4 groupes : signes pausaux, signes mélodiques, signes d'insertion, signes d'appel. Nina Catach, fidèle à sa définition de la ponctuation, établit trois groupes, répondant tous à une fonction purement grammaticale de la ponctuation : signes de clôture, signes logiques, marques séquentielles (ou marques de second régime).

Selon moi, chercher à attribuer à tout prix à la ponctuation une fonction soit exclusivement respiratoire, soit exclusivement syntaxique paraît peu judicieux, au vu de la confrontation des définitions et classements précédents. En cela, je rejoins le classement d'Albert Doppagne, qui prend bien en compte les différentes fonctions possibles des signes, et a l'avantage d'en détailler les aspects prosodiques (pauses et intonations). Par ailleurs, il faut se laisser la liberté de ranger un signe dans plusieurs catégories, ceux-ci pouvant répondre à un double usage. Ceci s'avère totalement impossible dans le classement de Nina Catach, par trop réducteur.

Parmi l'ensemble des signes que je m'apprête à étudier, je ne m'attarderai pas sur les fonctions grammaticales, ni ne décrirai l'ensemble des usages de chacun de ces signes, car tel n'est pas l'objet de ma recherche. De plus, la liste exhaustive des signes et de leurs usage constitue à elle seule un sujet assez vaste pour écrire un livre entier. Je m'attacherai donc plutôt à leur fonction de retranscription d'une forme d'oralité.

Les signes pausaux : ponctuer pour respirer

Parmi les indicateurs de pauses, l'un des premiers qui nous vient à l'esprit est le point. Et c'est plus que légitime quand on sait que la ponctuation lui doit son nom. Le point est synonyme de fin, comme l'indiquent plusieurs expressions imagées de la langue française, telles : « un point c'est tout », « point à la ligne », ou plus explicitement « point final ». Qu'il s'agisse d'une fin de phrase, de paragraphe ou de chapitre, il induit inévitablement un arrêt de la voix, un silence, dont la longueur variera en fonction du contexte, ainsi qu'un abaissement du ton. Reprendre son souffle ou s'arrêter avant de commencer une nouvelle idée, dans tous les cas, ces pauses articulent le texte en unités de sens et donnent au lecteur l'opportunité de régler son débit.

Selon Colas Rist, *« des phrases courtes donnent une impression de vélocité. »* (cf. page 58)

Les points rythment le texte. Paradoxalement, plus ils sont nombreux, plus on aura une impression de rapidité. En effet, entrecouper ainsi son texte donne la sensation que le lecteur (ou l'auteur) parle à perdre haleine, ce qui crée une tension, comme dans l'exemple suivant :

> *« Escalier. Couloirs encombrés de containers. Terrifiant vacarme des presses. Allées où foncent les caristes. Escaliers. Détours. Bouffées de froid. Bouffées de chaleur. Fenwicks. Salles encombrées. Escalier. Puis une salle qui me paraît immense, explosion de bruits stridents et de couleurs criardes. »*[1]

Enfin, le point peut induire un silence complet, comme dans le cas des fins de chapitre : il s'agit alors d'un point final. Pour accentuer cette rupture, la plupart des magazines ou des journaux l'amplifient d'une puce : un carré gris dans *Le Figaro*, de couleur dans *Le Point*, un losange dans *Libération*. Une habitude qui n'est pas sans rappeler l'usage, au Moyen-Âge, de l'hedera (ornement en feuille de lierre ❧) pour signaler les fins de chapitre.

Le deuxième signe évident de respiration est la virgule, bien que sa fonction première soit, indiscutablement, grammaticale. En effet, comme le soulignait déjà Étienne Dolet :

> *« le poinct à queue ne sert d'aultre chose, que de distinguer les dictions, & locutions l'une de l'aultre. Et ce ou en adiectifs, substantifs, verbes, ou adverbes simples. [...] ».*[2]

L'appellation *point à queue* est directement issue de la forme de ce signe. Le mot *virgule*, quant à lui, vient du latin *virgula* signifiant petite baguette, dérivé de *virga* (verge, baguette) rappelant la forme de petit trait oblique qu'elle pouvait également prendre à cette époque.

1 Extrait de Robert LINHART, *L'Établi*, Éditions de Minuit, 1981.
2 Étienne DOLET, *op. cit.*, p. 20.

La virgule est la marque d'une pause de courte durée, servant à articuler une phrase en groupes de sens. Elle s'accompagne systématiquement d'une légère variation mélodique de la voix, vers l'aigu ou vers le grave selon le contexte. Un mauvais positionnement de ce signe peut générer des confusions de sens. Ainsi :

Il passa un appel, à l'aide de son propre téléphone.
Il passa un appel à l'aide, de son propre téléphone.

Au vu de cet exemple, on imagine bien l'ampleur d'une telle erreur, que ce soit à l'écrit, dans un journal, ou bien à l'oral, par une respiration placée mal à propos. La fonction grammaticale et syntaxique n'est donc pas réservée uniquement à l'écrit, mais se ressent directement dans les pauses d'un locuteur. Par ailleurs, il existe certains cas où la virgule commet une erreur grammaticale mais est indispensable à la respiration, trace évidente d'une influence de l'oral dans l'écrit :

Le dossier d'inscription que vous recevrez à votre domicile par courrier dans une ou deux semaines, sera à remettre pour le 2 avril au plus tard.

La surabondance de virgules hache les phrases, saccade le texte. Le style de Marcel Proust, parsemé d'innombrables relatives, en témoigne. Un rythme que de nombreux critiques qualifieront d'*asthmatique*, convaincus de l'influence de sa maladie sur son écriture.

« Il était bien, me disais-je, qu'en me demandant sans cesse ce qu'elle pouvait faire, penser, vouloir à chaque instant, si elle comptait, si elle allait revenir, je tinsse ouverte cette porte de communication que l'amour avait pratiquée en moi, et sentisse la vie d'une autre submerger, par des écluses ouvertes, le réservoir qui n'aurait pas voulu redevenir stagnant. »[1]

Consteller son texte de virgules, par peur d'arriver à bout de souffle… On y retrouve une fonction respiratoire de la virgule.

Le point-virgule est un signe un peu délaissé aujourd'hui. Pas tout à fait point, un peu plus que virgule, beaucoup d'hésitations naissent de cette position intermédiaire. En effet, il a pour fonction paradoxale de séparer deux propositions tout en les maintenant liées en entre elles. Là où un point

1 *Œuvres de Marcel Proust. À la recherche du temps perdu.* Tome 13 : Albertine retrouvée, Gallimard nrf, 1925, p. 46.

couperait trop le sens, là où une virgule serait trop légère, le point-virgule trouve sa place. Par ailleurs, il permet, dans une phrase longue et déjà bien chargée de virgules, de marquer un repère visuel afin de mieux distinguer les grandes articulations sémantiques. En terme de rythme, le point-virgule représente une pause de moyenne longueur, entre la virgule et le point.

Avant d'étudier les marques mélodiques, je terminerai l'étude des signes pausaux par le deux-points, car il comporte une triple fonction : syntaxique, pausale et intonative. Grammaticalement, le deux-points joue un rôle d'organisateur de la pensée, il sert à lier logiquement deux parties de phrase : un constat et son explication, une cause et sa conséquence ou bien encore l'équivalence entre deux propositions. Sa mission d'articulation de deux segments sémantiquement liés est à l'origine de sa fréquente confusion avec le point-virgule. La fonction d'opposition de deux propositions du deux-points engendre une courte pause dans la lecture, comme le fait remarquer Antoine Furetière : *« Deux points marquent ordinairement le milieu d'un verset, ou la pause où on peut reprendre haleine »*[1].

Si le rôle intonatif du deux-points est primordial, c'est qu'il est directement lié au discours. En effet, il introduit toute forme transcrite d'oralité comme les dialogues, les citations, les maximes. Le deux-points est donc un signe d'ouverture, et l'intonation, pour montrer que la phrase n'est pas terminée, marque une légère élévation. Il permet enfin au lecteur d'anticiper le discours direct et le changement d'intonation qu'il nécessite.

Les signes mélodiques : ponctuer pour l'expressivité

Témoin écrit des émotions, le point d'exclamation est sans conteste le signe de ponctuation le plus expressif, et le plus directement lié à l'oralité. Quoi de plus légitime, donc, que de débuter le paragraphe sur les signes mélodiques par ce signe. Il traduit aussi bien l'émerveillement que le dégoût, l'ironie que la surprise, la colère que l'admiration, la tristesse que la joie… Le point d'exclamation module le sens du texte, lui ajoute de l'humanité. Ce n'est pas un hasard si, lors de son invention au XIVe siècle, Coluccio Salutati lui avait attribué le nom d'*afectuoso*.

Étienne Dolet détaille bien la palette d'émotions traduites par le point d'exclamation : *« L'admiratif […] eschet en admiration procedante de ioye, ou detestation de vice, & méchanceté faicte. Il convient aussi en expression de soubhait, & désir. Breif, il peult être par tout, ou il ya interiection ».*[2]

1 Antoine FURETIÈRE, *Dictionnaire universel, contenant generalement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les Termes de toutes les sciences & des arts*, cité dans *Traité de la ponctuation française*, op. cit., p. 387.
2 Étienne DOLET, *op. cit.*, p. 23.

Le point d'exclamation ne laisse aucun lecteur à voix haute de marbre. Comme l'indique son étymologie latine (*clamare* signifie « crier »), il invite à déployer la gorge pour en laisser sortir toute l'expressivité. Quelle que soit l'émotion à faire passer, il implique une saute brutale de ton (cf. schémas intonatifs, page 56), et, la plupart du temps, de volume. Rappelons-nous la recommandation donnée au lecteur par Ronsard (cf. page 69) : le suppliant de *« bien vouloir un peu eslever [sa] voix pour donner grace à ce qu'[il] lira. »*

Nul doute que même le lecteur silencieux se laisse prendre au jeu de ce signe fortement suggestif, et *prononce* mentalement des inflexions de voix. Nul doute, non plus, qu'il se laisse émouvoir par une envolée lyrique telle celle du personnage cornélien Don Diègue, humilié par Don Gomez :

« Ô rage ! ô désespoir ! ô vieillesse ennemie ! »[1]

Autre marque directe d'oralité, le point d'exclamation accompagne les interjections : Ohé ! Ah ! Ouste ! Zut ! C'est l'une des raisons pour laquelle il est largement utilisé dans les bandes dessinées. Il adopte alors souvent une fonction humoristique et dynamise le texte. Il arrive même parfois qu'il se suffise à lui-même. Réplique à part entière, il marque l'étonnement ou la surprise… de manière muette.

L'invention du point d'interrogation remonte au XIe siècle. En effet, en cette époque d'intense copie des textes bibliques, il devenait nécessaire de trouver un signe qui lève les ambiguïtés en cas de question non représentée par une inversion sujet-verbe ou par un pronom interrogatif.

Le point d'interrogation, bien qu'il n'égale pas l'intensité intonative du point d'exclamation, n'a rien à lui envier en terme d'expressivité. Il peut traduire la curiosité, le doute, la suspicion, l'impatience, l'ironie et même la colère. Conventionnellement, il accompagne les pronoms interrogatifs (Quand ? Qui ? Pourquoi ? Où ? etc.) ou les inversions verbe-sujet (Vont-ils venir ?). Mais la particularité intonative de l'interrogation, avec son ton ascendant (cf. schémas intonatifs, page 56), peut être vecteur de sens en elle-même et ne nécessite alors plus d'inversion du sujet et du verbe, ni de mot interrogatif : une phrase affirmative devient interrogative grâce à la seule variation de ton induite par la présence du point d'exclamation (Ils arrivent bientôt ? Demain ?). Seul le lien à l'oralité peut expliquer cette situation. Il est intéressant de noter l'existence du cas inverse : il arrive qu'une phrase interrogative sous-entende une affirmation (Peut-on imaginer plus grande prouesse que celle-ci ?). Dans ce cas, l'auteur fait directement appel au bon sens du lecteur.

1 Pierre CORNEILLE, *Le Cid*, acte I, scène 4 (1637).

Enfin, tout comme pour le point d'exclamation, le point d'interrogation peut, dans certains cas, être considéré comme une réplique à part entière, marquant l'hésitation ou la surprise. Le potentiel expressif et suggestif de ces deux signes est si marqué qu'ils peuvent s'associer (?! ou !?) pour signifier la stupéfaction, notamment dans la bande dessinée ou les conversations écrites courantes. Il n'est pas rare, également, de les voir doublés (??), triplés (!!!) ou même quintuplés pour tenter de quantifier l'intensité de l'émotion à faire passer. On se rend ainsi compte que ces signes sont bien pauvres pour retranscrire toute la palette émotionnelle qui leur est attribuée.

En espagnol, les phrases interrogatives et exclamatives s'encadrent des signes de ponctuation (¿Cómo te llamas? ou ¡Qué sorpresa!) afin de préparer sa voix à marquer une inflexion. Cela est particulièrement utile dans les phrases longues, en aidant le lecteur à anticiper. Grimarest avait d'ailleurs déjà suggéré cette disposition dans son *Traité du Récitatif*, en 1707 :

« Ainsi je ne sais pas s'il ne seroit pas avantageux pour le Lecteur, que la marque de l'admiration, ou de l'interrogation précédât la phrase, plutôt que de la fermer ; parce qu'il faut une grande habitude dans la lecture, pour prendre sans guide le ton qui convient à ces deux figures […] »[1]

Un autre signe, bien qu'ayant une fonction pausale indéniable, vient s'imposer dans la catégorie des signes mélodiques. Il s'agit des points de suspension, qui, comme leur nom l'indique, laissent la phrase en suspens… offrant alors nombre d'interprétations possibles. Signes d'une absence, il n'en sont pas moins éloquents et peuvent laisser transparaître aussi bien l'émotion, que la gêne, l'hésitation, ou la rêverie. Ils peuvent également censurer un mot ou une partie de mot non assumé par l'auteur, ou non admis par les limites de la bienséance. Les points de suspension sont les rois du sous-entendu, et laissent par là même une grande liberté d'interprétation au lecteur (mentale ou prosodique), comme le soulignent Olivier Houdart et Sylvie Prioul, tout en insistant sur sa nécessité expressive. Selon eux, il s'agit du signe *« le plus ‹ interactif ›, celui qui recquiert le plus d'effort d'interprétation. »*[2]

Le nom de *points de suspension* n'est apparu qu'au XXe siècle,[3] lorsque il a commencé à remplir un rôle de non-dit, de suspension du sens.

1 Jean-Léonor Le Gallois de GRIMAREST, *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant*, Paris, chez Jacques le Fevre et Pierre Ribou. 1707.
2 Olivier HOUDART, Sylvie PRIOUL, *L'art de la ponctuation*, op. cit., p. 72.

Les points de suspension peuvent également servir de retardateurs dans une phrase… comme pour donner un effet de surprise. Une preuve que tout lecteur, même silencieux, marque une pause avant de continuer. En cela, ils expliquent la dénomination de *point interrompu*, qu'ils portaient à leur apparition au XVIIe siècle[1]. À cette époque, le nombre de points n'était pas normé, et chaque auteur pouvait en parsemer son texte comme bon lui semblait. C'est ainsi que Restif de la Bretonne, dans *La Mimographe*, n'hésite pas à en utiliser jusqu'à dix, comme dans l'extrait suivant :

> *« une inconnue en un mot qui me fit promettre, avant de parler, de ne point chercher à la deviner, vient de m'assurer qu'elle est toute belle, cette épouse que vous aimez………. »*[2]

Et pourquoi s'en priver, quand le silence à lui seul peut être éloquent. Tout comme les points d'interrogation et d'exclamation, les points de suspension transcrivent parfois une réponse muette d'un personnage, marque de stupéfaction, de gêne ou d'ignorance. *« Rien ne réglemente la durée des points de suspension »*, affirme Jacques Popin[3]. Les points de suspension endossent d'ailleurs parfois une fonction elliptique, indiquant que du temps passe (de quelques secondes à quelques jours), à la manière d'un fondu-enchaîné ou d'un écran noir au cinéma. La durée silencieuse des points de suspension en incombe alors au lecteur.

Enfin, lorsque plusieurs points de suspension se suivent dans une même phrase, ils donnent un rythme particulier au texte, un ton hésitant ou saccadé selon le contexte. Le meilleur exemple en est sans aucun doute l'écrivain Louis-Ferdinand Céline, qui, par son usage obsessionnel de ce signe, en fera sa marque de fabrique, le souffle de son écriture, qu'il justifiera d'ailleurs dans son pamphlet *Entretiens avec le professeur Y* :

> *« À la place des ces trois points, lui dit le professeur, vous pourriez tout de même mettre des mots, voilà mon avis ! – Cucuterie, Colonel ! Cucuterie, encore !… Pas dans un récit émotif !… […] Mes trois points sont indispensables à mon métro ! […] Pour poser mes rails émotifs !… […] ils tiennent pas tout seul mes rails !… »*[4]

La manie pointilliste de Céline entraîne le lecteur dans un rythme effréné, une course haletante. Les mots viennent par vagues, tels des échos, des effluves guidées par l'émotion.

1 Olivier HOUDART, Sylvie PRIOUL, *L'art de la ponctuation*, op. cit., p. 72.
2 Restif de la BRETONNE, *La Mimographe*, Amsterdam, Changuion, Gosse & Pinet, 1770, p. 34.
3 Jacques POPIN, *La Ponctuation*, Nathan Université, 1998, p. 14.
4 Louis-Ferdinand CÉLINE, *Entretiens avec le professeur Y*, 1955. Cité par Jacques DRILLON, *op. cit.*, p. 420.

On l'aura compris, bien que moins célèbres pour leur titre expressif que pausal, les points de suspension ont une valeur aussi significative que les points d'interrogation ou d'exclamation, auxquels ils viennent d'ailleurs souvent s'ajouter (?… ou !…) pour en renforcer l'expressivité et laisser le temps au lecteur d'en ressentir tout l'impact émotionnel.

Les signes d'insertion : ponctuer pour organiser

La catégorie des signes d'insertion renferme tous les signes de ponctuation doubles : les guillemets, les parenthèses, les crochets, les traits (qui peuvent aussi se rencontrer seuls). Parmi eux, seuls le tiret cadratin et les guillemets jouent un rôle directement lié à l'oralité. Les guillemets, utilisés pour signaler l'insertion d'un dialogue ou d'une citation dans un texte, ne comportent pas de fonction prosodique en eux-mêmes, mais alertent le lecteur d'un changement d'intonation dans la phrase ou le paragraphe qu'ils contiennent. De même, le tiret cadratin, dans un dialogue, précède conventionnellement le changement de locuteur.

Selon cette définition, les virgules, quand elles encadrent une incise, peuvent être considérées comme des signes d'insertion.

La fonction des signes d'insertion étant essentiellement grammaticale et syntaxique, je ne m'attarderai pas à leur description. Les crochets, tirets, parenthèses, servent à insérer des décrochements, précisions ou commentaires non indispensables à la bonne compréhension du texte, et *« dont on ne juge pas opportun de faire une phrase distincte »*.[1] Les signes d'insertion servent à organiser et alléger le contenu de phrases longues, afin d'en faciliter la compréhension. Ils sont si dénués de toute fonction oratoire, qu'il n'est pas rare qu'un lecteur à voix haute, désemparé face à l'attitude à adopter à la vue de tels signes, prononce littéralement : « entre parenthèses ».

1 Maurice GREVISSE, *op. cit.*, p. 1236.

En marge de la ponctuation

On distingue l'alinéa ouvrant, retrait en tête de paragraphe, et l'alinéa fermant, ligne creuse qui clôt généralement le paragraphe.

L'alinéa et le paragraphe (et donc le blanc) ont une situation très controversée. Quand Albert Doppagne et Jacques Drillon leur accordent une place dans la grande famille des signes de ponctuation, Nina Catach et René Thimonnier ne les considèrent pas en tant que tels. Ce ne sont certes pas des signes mais ils ponctuent indéniablement le texte, lui donnent un ryhtme. Jacques Drillon avancera à ce sujet une comparaison osée, mais selon moi légitime :

> *« L'alinéa est au chapitre ce que le point-virgule est à la phrase.*
> *[…] Le paragraphe est au chapitre ce que le point est à la phrase. »*[1]

En effet, les blancs constituent des points de repères isolant des groupes de mots. Plus le blanc est important, plus la séparation est marquée. Ainsi, tout comme le point-virgule, le retrait d'un alinéa sépare deux passages de texte tout en gardant un lien, et donc une unité sémantique entre eux. La fin de paragraphe, quant à elle, signifie la fin du développement d'une idée, et en cela, est comparable au point dans une phrase. Selon cette approche, alinéas et paragraphes organisent le sens, mais conservent également une importante fonction pausale, que défend Maurice Grevisse, affirmant que *« l'alinéa marque un repos plus long que le point»*[2]. Point de repère pour l'œil, pause pour reprendre son souffle (physique ou mental), il en fait un parfait endroit pour interrompre une lecture. À l'école, il est de mise de changer de lecteur à chaque paragraphe.

Écriture neumatique carrée : *Prosaire et tropaire à l'usage de l'église Saint-Frambourg de Senlis.* XVe siècle. Parchemin.

Tout comme pour les autres signes de ponctuation, la durée de la pause induite par le blanc n'est pas quantifiable. On est bien loin de l'écriture neumatique des chants grégoriens, où les espaces entre les neumes étaient proportionnels à la durée des silences. Dès le premier coup d'œil, on pouvait ainsi distinguer les passages rapides des passages lents, les respirations et les arrêts.

Enfin, il est intéressant de noter que jusqu'à la fin du XIXe siècle, tous les titres et sous-titres étaient suivis d'un point. Aujourd'hui, cela n'est plus d'usage, car l'on considère que le blanc tournant suffit à les différencier du reste du texte. La chute de l'intonation habituellement liée au point se fait alors naturellement.



1 Jacques DRILLON, *op. cit.*, p. 442.
2 *Ibid.*, cité par Jacques DRILLON, *op. cit.*, p. 438.

Le carcan grammatical et syntaxique qui enveloppe la ponctuation a tendance à faire oublier ses qualités expressives. Certains signes sont la retranscription directe de caractéristiques de l'oralité, d'autres servent simplement à l'exprimer, à l'interpréter a posteriori. Cette position n'est que le juste reflet de la symbiose entre écrit et oral, et du passage incessant de l'un à l'autre. Et les écrivains en sont bien conscients. Annette Lorenceau[1] observe en effet que *« la plus grande partie d'entre eux demandent à la ponctuation de les aider à faire passer dans l'écriture beaucoup plus que la grammaire et la syntaxe : ils parlent de respiration, de rythme, de cadence, de musique, de mélodie, de souffle, de serpentement, de mouvement, de gestes, d'intonations, d'hésitations ».*

Cependant, comme nous l'avons étudié précédemment , les paramètres du discours oral sont nombreux et complexes (cf. « Les paramètres du discours oral », page 53). Et la ponctuation ne peut évidemment pas prétendre en retranscrire toute la richesse. Tel n'est d'ailleurs pas son rôle, si l'on admet que l'écriture n'est pas une simple imitation de l'oral (cf. « Une même langue, deux langages différents », page 47). En fait, la ponctuation joue un rôle évocateur, plus que purement transcripteur.

1 Annette LORENCEAU a mené, en 1978, une étude sur le rapport qu'entretiennent les écrivains avec la ponctuation. Cette citation est retranscrite dans l'ouvrage d'Henri BONNARD, *op. cit.*, p. 58.

La ponctuation, terrain d'expérimentations

La dernière-née de la ponctuation, la barre oblique, s'étant imposée il y a déjà un siècle, vers 1900, la ponctuation semble avoir achevé son évolution et sa stabilisation, après plus de dix siècles d'inventions. Mais comme la créativité des poètes, des écrivains ou des typographes ne saurait se limiter à la seule utilisation de signes existants et normés, la ponctuation est parfois devenue un champ d'expérimentations autour du rythme, de la respiration, voire des émotions. Avec toujours une même question centrale : la faiblesse de l'écrit à retranscrire toute la richesse de la langue orale. Petit tour d'horizon des créations les plus marquantes.

Dès 1578, soit moins de quarante ans après Étienne Dolet et son traité de ponctuation, Gérard de Vivre[1] (dit aussi « du Vivier »), choisit d'utiliser quelques signes supplémentaires dans sa pièce de théâtre *Comédie de la fidélité nuptiale*, afin de guider plus précisément les acteurs sur la durée des pauses à respecter, le volume et la vitesse de leur déclamation. Des alternatives aux didascalies, dont il éclaircit la signification au début de son livre, dans l'avis aux lecteurs :

†	Ce ſigne, ſignifie vne pauſe.
[	Ceſtuy deux.
*	Ceſtuy trois, Chacune pauſe vaut vne repriſe d'haleine.
	Vn pourmenement par tout le Theatre.
¶	Ceci ſignifie parler bas.
,,	Ceci ſignifie , de parler plus viſte que le reſte.
§	Cecy de parler plus lentement que le reſte.

On remarquera que Gérard de Vivre, plutôt que de dessiner de nouveaux signes, détourne simplement l'usage de caractères déjà existants dans la casse typographique, peut-être par commodité. Le milieu du XIXe siècle, en revanche, a vu naître un intérêt tout particulier pour l'invention de signes nouveaux, avec notamment Charles La Loy et sa virgule exclamative, proposée dans *Balance orthographique et grammaticale de la langue française*[2].

L'invention de la virgule exclamative a longtemps été attribuée à Pierre Vilette, en 1856.

1 Gérard de VIVRE, grammairien et maître d'école, écrira trois pièces de théâtre, dont *Comédie de la fidélité nuptiale*, afin d'enseigner à ses élèves l'art oratoire. L'introduction de signes supplémentaires semble directement liée à cette vocation pédagogique.

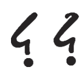
2 Charles La LOY, *Balance orthographique et grammaticale de la langue française*, Paris, chez Madame Maire-Nyon, libraire, 1843, Tome. II, p. 287.

La virgule exclamative se propose de jouer le rôle intonatif d'un point d'exclamation, sans toutefois couper autant la phrase qu'un point. Elle est suivie d'une minuscule, et de ce fait, invite à poursuivre la phrase sans marquer de pause longue. Xavier Dandoy de Casabianca, éditeur et typographe féru de ponctuation expérimentale, en suggère un exemple d'utilisation dans un poème de Robert Vigneau, *Bestiaire à Marie*, initialement ponctué de points d'exclamations :

Virgule exclamative

Les tortues, ah ! les tortues,
Les tortues ne sont pas gaies,
Sont pas gaies, sont fatiguées,
Fatiguées d'avoir vécu
D'avoir vécu, ah ! vécu
Au ralenti depuis l'ère,
Depuis l'ère secondaire,
Secondaire ou bien tertiaire,

Sur le même principe, Charles La Loy et Pierre Villette ont également proposé une virgule interrogative.



Bien que le signe ressemble fortement à un point d'interrogation inversé, il n'en est rien. Le signe a un graphie différente, comme en témoigne la combinaison du point d'interrogation et du point d'ironie ci-contre.

Quelques années plus tard, Alcanter de Brahm (pseudonyme de Marcel Bernhardt) crée son célèbre point d'ironie, qu'il présente dans son ouvrage *L'Ostensoir des ironies* (1899-1900), avec deux graphies différentes :

« Vive l'armée⸮ »[1]
« – Un de mes amis m'a raconté…
– Vous avez des amis ?⸮ »[2]

Nombreux sont ceux qui considèrent que marquer l'ironie constitue un contresens : l'ironie doit être intrinsèque au texte, est c'est au lecteur de la ressentir ou non. L'ambiguïté, dès lors qu'elle est indiquée, annule l'effet même de l'ironie. Ce signe n'a, de ce fait, jamais réussi à s'imposer véritablement, même si le *Canard enchaîné* en fait occasionnellement usage et que quelques poètes et typographes l'ont épisodiquement revisité. On rencontre ainsi au moins trois autres graphies pour ce signe (de gauche à droite : par Julien Blaine, par Hervé Bazin, par Xavier Dandoy de Casabianca)[3].

Trois graphies différentes pour un même signe : le point d'ironie

1 Alcanter de BRAHM, *L'Ostensoir des ironies : Essai de métacritique*, Bibliothèque d'art, « De la critique », Paris, 1899-1900. Tome III, p. 18.
2 Alcanter de BRAHM, *ibid.*, Tome I, p.29.
3 Illustrations : *Le Seizième Signe*, de Xavier DANDOY DE CASABIANCA, Éditions Éoliennes, 2007.

Clément Pansaers, quant à lui, introduit un signe de fin de paragraphe, un point d'orgue ainsi qu'un point d'orgue interrogatif dans son ouvrage aux influences dada *Bar Nicanor*, paru en 1920. Il rejoint ainsi l'idée du poète et écrivain Ricardo Güiraldes (1886–1927), qui avait suggéré de remplacer tous les signes de ponctuation par des signes musicaux, qu'il jugeait particulièrement adaptés pour retranscrire intonations, variations de volume et de tempo.



De gauche à droite : le signe de fin de paragraphe et le point d'orgue interrogatif de Clément Pansaers.

Sous un angle moins artistique et plus commercial, le publiciste américain Martin K. Speckter invente en 1962 le célèbre point exclarrogatif, ou interrobang, juste combinaison des points d'interrogation et d'exclamation, afin de donner plus d'impact à ses affiches. Ce signe évite l'utilisation des deux points successifs : ?!



Point exclarrogatif de Martin K. Speckter

L'interrobang est sans doute le signe de ponctuation non standard qui a connu le plus vif succès, notamment dans l'Amérique des années 60, où il a même été inclus sur certaines machines à écrire. Sans toutefois s'imposer aux côté de nos douze signes conventionnels, il fait aujourd'hui partie des glyphes Unicode et a été décliné dans plusieurs polices de caractères comme l'Helvetica (‽), le Lucida Sans Unicode (‽) ou encore le Calibri (‽).

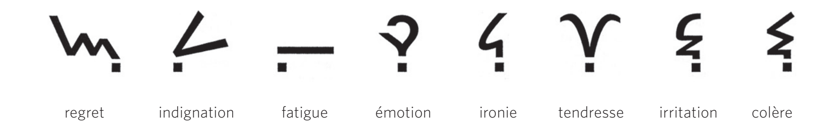
À la même période, en France, Hervé Bazin ponctue son livre humoristique *Plumons l'oiseau* (1966) de cinq nouveaux signes en plus de sa réinterprétation du point d'ironie déjà citée plus haut.



La création de signes de ponctuation supplémentaires devient, en plus du sens émotif qu'ils sont censés véhiculer, un prétexte à un exercice de raffinement typographique. Le poète Julien Blaine propose ainsi en 1980 un point de poésie, à vocation purement esthétique. Franck Jalleau, de son côté, décline quelques signes émotifs sur le caractère Frutiger.



Point de poésie de Julien Blaine



Retranscrire l'oral, une aide à la lecture et à la compréhension 89

Dans cette volonté à la fois expérimentale et esthétique, Xavier Dandoy de Casabianca a dessiné à ce jour plus de 400 signes de ponctuation additionnels, *« d'abord pour plaisanter, puis sérieusement, et finalement les deux à la fois »*, dans le but de traduire une palette d'émotions plus large et, qui sait, d'arriver un jour à étendre la ponctuation standard à un *treizième signe*. C'est d'ailleurs le titre qu'il donnera à son ouvrage présentant l'ensemble de ses recherches (voir illustration ci-contre).[1] Il y propose pêle-mêle plusieurs dizaines de variantes exclamatives et interrogatives, une bonne dizaine de points, de virgules, de parenthèses et de tirets. Là où certains signes sont très poétiques (virgule flottante, points pensifs), d'autres frôlent malheureusement la fantaisie ridicule (les tirets « spaghetto crus » ou les guillemets « les martiens sont repartis »). Si l'aspect prospectif de ce travail est extrêmement intéressant, il pose néanmoins la question de la légitimité de tels signes. En effet, intégrer une trop grande quantité de signes de ponctuation différents dans un texte, plutôt que de donner plus d'indications au lecteur, ralentit voire parasite sa lecture. La sensation d'attirail technique nuit à l'émotion au lieu de la susciter.

L'invention du smiley est attribuée à Scott E. Fahlman, professeur dans une université américaine. Dans un message posté sur le forum de son école en septembre 1982, il écrivait :

I propose that the following character sequence for joke markers:
:-)

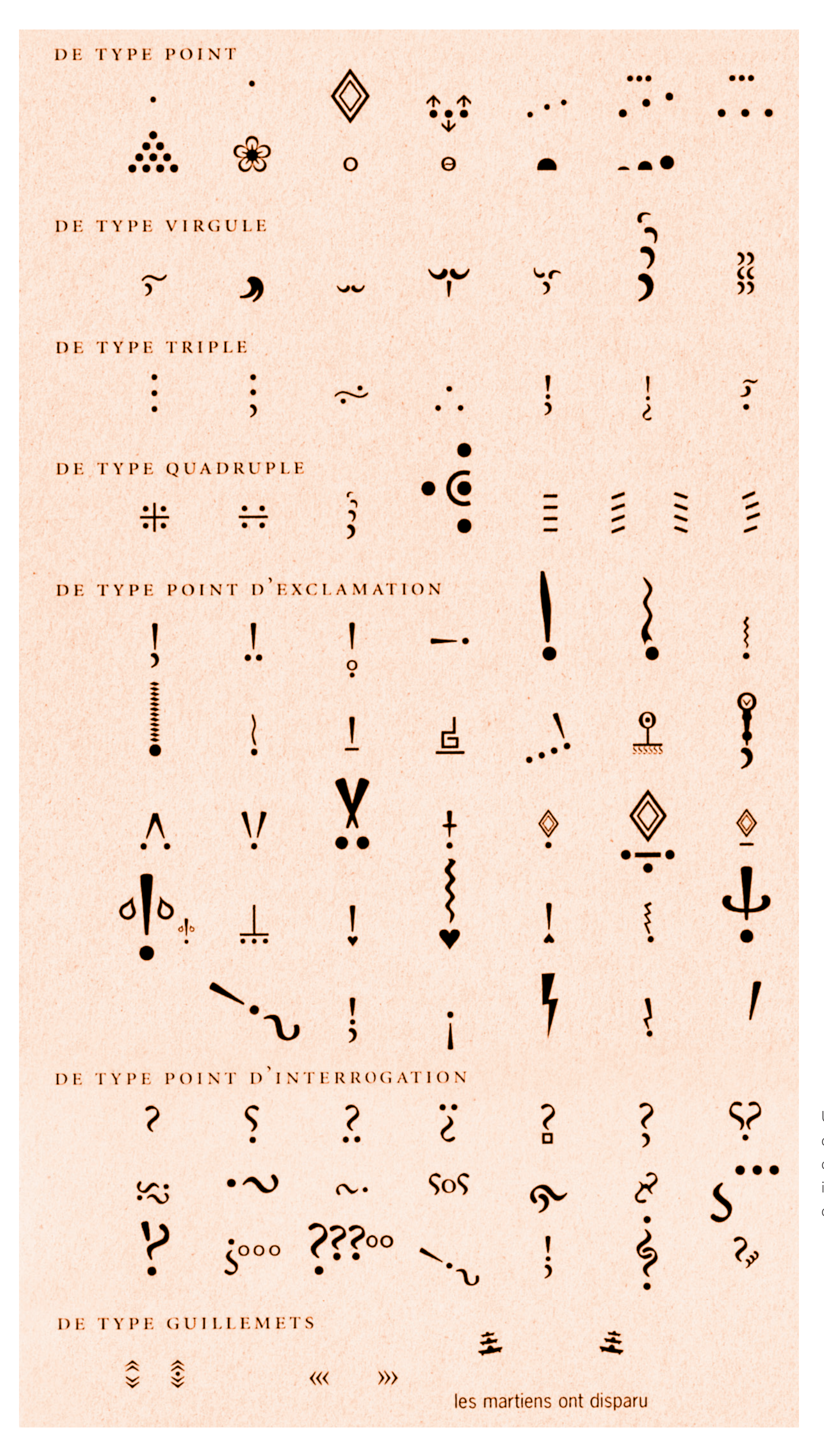
Read it sideways. Actually, it is probably more economical to mark things that are NOT *jokes, given current trends. For this, use:*
:-(

L'essor des messageries instantanées a vu naître les *émoticônes* (ou *smileys*), combinaisons de signes typographiques destinées à lever les ambiguïtés dues à la rapidité de la conversation et l'absence physique du « locuteur ». Les émoticônes ne sont pas considérées comme des signes de ponctuation (car ils en sont souvent constitués), mais comme des illustrations. Par imitation d'un visage (à l'horizontal), elles peuvent traduire de nombreuses émotions en trois ou 4 signes :

:-)	joie ou sourire	**;-)**	clin d'oeil
:-(	tristesse	**:-x**	mutisme
:'-(	pleurs	**:-o**	surprise
:-/	embarras	**:-D**	rire

Il est important de noter que les smileys n'apparaissent que dans des textes courts, comme les tchats ou les emails. Enfin, ils s'appliquent uniquement à un registre de langue courant ou familier.

1 Le *Treizième Signe*, paru en 2004 aux Éditions À hélice et Éolienne, est la première édition du *Seizième signe*, op. cit.



Une liste non exhaustive des signes de ponctuation de Xavier Dandoy de Casabianca : illustrations extraites du *Seizième Signe*, op. cit.

Les expérimentations typographiques autour de la ponctuation ne se limitent pas, cependant, à l'invention de signes. Dès la fin du XIX[e] siècle et pendant tout le XX[e] siècle, certains auteurs prirent le parti de la supprimer. Parmi eux, Apollinaire déponctue son recueil de poèmes *Alcools* pour l'épreuve de 1912, se justifiant en ces termes :

> *« Pour ce qui concerne la ponctuation je ne l'ai supprimée que parce qu'elle m'a paru inutile et elle l'est en effet, le rythme même et la coupe des vers voilà la véritable ponctuation et il n'en est point besoin d'une autre. »*[1]

Dans la même idée, on ne citera jamais assez le *Coup de Dés jamais n'abolira le hasard* de Stéphane Mallarmé (1897). L'absence de ponctuation est palliée par un jeu graphique autour des blancs et de la mise en page. Le blanc devient alors ponctuation à part entière, il divise le texte en groupe de sens et de souffle.

Sans pour autant supprimer entièrement la ponctuation conventionnelle, Paul Claudel accordera un rôle important aux espaces blancs qui, introduits entre les phrases, les mots ou parfois même à l'intérieur des mots, rythment le texte et guident le lecteur. À ce sujet, Claudel expliquera :

> *« On ne pense pas d'une manière continue, pas davantage qu'on sent d'une manière continue. […] il est impossible de donner une image exacte des allures de la pensée si on ne tient pas compte du blanc et de l'intermittence. »*[2]

Samuel Beckett choisit lui aussi d'y renoncer dans certains de ses écrits, comme *L'Image*, texte d'une seule phrase parcourant dix pages et décrivant une photo, ou encore la célèbre tirade de Lucky dans *En attendant Godot*. Pour Beckett, l'absence de ponctuation laisse place à plusieurs interprétations possibles et ouvre à l'imaginaire. Le sens du texte, fondé sur de nombreuses ambiguïtés, se crée au moment de la lecture. Il en va de même pour les pièces de Michel Vinaver, l'un des premiers à avoir appliqué systématiquement l'absence de ponctuation.



1 Guillaume APOLLINAIRE, dans une lettre à Henri Martineau, datée du 19 juillet 1913. (phrase citée dans *« Le Dossier d'« Alcools »*, Michel Décaudin, Droz-Minard, 1960, p. 40).

2 Paul CLAUDEL, *Réflexions et propositions sur le vers français*, nrf, 1[er] août 1925, dans *Œuvres en Prose*, Éditions Charles Galpérine et Jacques Petit, la Pléiade, Gallimard, 1965. Tome I, p.34.

Que ce soit par l'absence de ponctuation ou la création de nouveaux signes, d'innombrables propositions destinées à améliorer la retranscription de paramètres de l'oral dans l'écrit ont vu le jour, sans jamais réussir à s'imposer aux côtés de nos douze sacro-saints signes de ponctuation. D'une part, car ces pratiques isolées ont souvent été considérées comme des « caprices d'artistes », d'autre part, car la mise en place de nouveaux signes est techniquement difficile à généraliser (intégration du nouveau signe dans l'ensemble des polices de caractères existantes, appropriation et utilisation du signe par les auteurs). De plus, comme je l'évoquais précédemment (cf. page 88), une surcharge de signes de ponctuation tend à rendre la lecture fastidieuse au lieu de l'enrichir. Dans cette confusion de signes silencieux mais évocateurs, l'œil ne sait plus où « produire de la voix », produire du sens.

À l'inverse, les défenseurs de l'absence totale de ponctuation (en-dehors d'un parti-pris artistique défini) sont tout aussi irréalistes, car la ponctuation facilite indéniablement la lecture et la compréhension, comme elle a pu le prouver à travers les siècles. Ces tentatives de déponctuation ont néanmoins eu le mérite de montrer qu'elle n'est pas le seul moyen de retranscrire l'oral dans l'écrit. Jouer du blanc, de la mise en page, de la variation des graisses typographiques en sus de la ponctuation, c'est par l'habile dosage de ces éléments que se traduit la musique de la langue.

V.
Le baroque, une période riche en questionnements sur l’art de déclamer



Après avoir exploré diverses formes de transmission orale et étudié les liens entre langage écrit et langage oral, il reste une forme d'oralité que je n'ai pas encore abordée jusqu'ici : le théâtre. Ce type de discours sert particulièrement mon propos, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, les paramètres de l'oralité y sont extrêmement marqués, voire même parfois caricaturaux. Le théâtre, joué sans amplification de voix, nécessite en effet un grand travail sur l'articulation et les variations vocales. Afin de maintenir le spectateur en haleine, de l'entraîner au cœur de l'action et des personnages, le discours théâtral fait abondamment usage des variations de rythme, de volume et d'intonation. Et pourtant, peu d'indications prosodiques sont fournies (tant pour une lecture silencieuse, que pour une lecture à voix haute) ; les didascalies sont bien pauvres pour en retranscrire toute la palette intonative et émotive. Aussi, le théâtre n'est-il pas le simple passage d'un langage écrit à un langage oral. Bien au contraire, l'un et l'autre entretiennent des liens constants. Pour travailler une pièce, les acteurs lisent généralement le texte à voix haute dans un premier temps, et éventuellement l'annotent, avant de le mettre à l'épreuve de la déclamation.

Dans le cadre de ma recherche, j'ai décidé de m'intéresser plus particulièrement à la déclamation baroque française, car elle intervient dans une période de grands questionnements autour de la langue, mais aussi pour sa richesse expressive. Caractéristique du Siècle d'Or du théâtre (le XVII[e] siècle), elle fait, de plus, usage d'une langue particulièrement travaillée, aux sonorités aujourd'hui oubliées. En effet, les éditions contemporaines de théâtre baroque, y compris celles reproduisant l'orthographe originale, faillissent à rendre compte de la richesse de cette déclamation.

Les caractéristiques du théâtre baroque sont intimement liées au contexte dans lequel il apparaît. C'est pourquoi, une exploration de cette période, tant sur le plan historique qu'artistique, s'avère indispensable. En revanche, le baroque étant un courant extrêmement complexe, s'étendant diversement dans toute l'Europe, je ne m'attarderai pas à ses spécificités nationales ou régionales, mais privilégierai l'étude de l'esprit général de cette période.



Le baroque ou l'instable équilibre

> *« Le monde est à l'envers ou ‹ chancelant ›, en état de bascule, sur le point de se renverser ; la réalité est instable ou illusoire comme un décor de théâtre. Et l'homme lui aussi est en déséquilibre, convaincu de n'être jamais tout à fait ce qu'il est ou ce qu'il paraît être, dérobant son visage sous un masque dont il joue si bien qu'on ne sait plus où est le masque, où est le visage. […] Le Baroque est multiforme ; il est dans son génie de s'évanouir sous la prise et de réapparaître, tel Protée, sous une forme nouvelle ; sa définition veut qu'il soit rebelle à la définition. »*[1]

Ce n'est que depuis la fin du XIXe siècle que le terme de « baroque » est employé tel que nous l'entendons aujourd'hui pour désigner la période artistique du XVIIe siècle. Cette citation de Jean Rousset, tout en introduisant bien l'instabilité généralisée de cette période, évoque la définition première du baroque. Un *barroco*, en portugais, qualifiait initialement un rocher de granit irrégulier. En temps qu'adjectif, le mot s'appliquait à des perles irrégulières, et des perles uniquement[2]. Le sens figuré d'extravagant, bizarre ou inégal s'attachant à d'autres mots (souvent employé par moquerie : expression baroque, personnage baroque, esprit baroque) est devenu fréquent au début du XVIIIe siècle jusqu'à prendre le dessus au XIXe siècle, et enfin perdre peu à peu sa connotation négative pour trouver la grandeur artistique qu'on lui reconnaît aujourd'hui.

L'historien suisse Jacob Burckhardt, dans son ouvrage *Le Cicerone* (1855), utilise pour la première fois le mot « baroque » pour désigner la peinture, l'architecture, et la sculpture de la Seconde Renaissance.

UN CONTEXTE HISTORIQUE PERTURBÉ

Le baroque est tout d'abord une pensée, l'expression d'un monde en mouvement, ébranlé par de profonds changements sociaux-politiques, si bien qu'il est quasiment impossible d'en définir exactement la période. D'un point de vue historique, elle correspond au XVIIe siècle, étendu de part et d'autre à la fin du XVIe et au début du XVIIIe siècle. Selon les sources, deux dates sont associées au début de la période baroque : la prise de pouvoir d'Henri IV, en 1589, après l'assassinat d'Henri III, ouvrant une nouvelle lignée royale (de Valois à Bourbon), ou la signature de l'Édit de Nantes en 1598, marquant

1 Jean ROUSSET, *La Littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Librairie J. Corti, 1954, p. 28.
2 Selon la définition de la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, de 1694, p. 84. « BAROQUE. adj. Se dit seulement des perles qui sont d'une rondeur fort imparfaite. *Un collier de perles baroques.* » Ce dictionnaire est consultable en ligne sur : ‹ http://portail.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/PREMIERE/search.form.fr.html ›

« Aux alentours de 1580, l'homme baroque coïncide pleinement avec l'homme européen, tandis que la crise se dénoue, au profit de la ‹ modernité ›, vers 1680, avec quelques résonances au-delà. C'est donc le siècle entre ces deux dates que j'appelle l'époque baroque. »[1]

la fin des guerres de religions et la tolérance envers les protestants. La fin de l'âge baroque est encore plus discutée : généralement, on considère la mort de Louis XIV (1715) comme point de repère, mais certains la situent plutôt autour de 1680, avec le retour à la rigueur et à la vertu du Roi sous l'influence de la marquise de Maintenon, et la révocation de l'Édit de Nantes en 1685. Le triomphe de la Raison, caractérisant la fin du XVII[e] siècle, laissera peu à peu la place à une stabilité intellectuelle et politique, qui ouvrira la voie au Siècle des Lumières. On distingue généralement deux périodes majeures : le « Premier XVII[e] siècle » (de 1590 environ jusqu'au début du règne personnel du Roi Soleil, en 1661) et le « Siècle de Louis XIV » (de 1661 à sa mort), montrant l'immense influence du monarque sur son époque.

Quelles que soient les dates retenues, le XVII[e] siècle débute tragiquement par deux régicides successifs, celui d'Henri III, puis celui d'Henri IV, en 1610, à peine vingt ans plus tard. Le contexte politique reste tendu pendant tout le siècle jusqu'à l'établissement de la monarchie absolue de Louis XIV. L'alternance des régences (Marie de Médicis avant Louis XIII, puis Anne d'Autriche avant Louis XIV) et de la royauté fragilisent considérablement le pouvoir et favorisent contestations et complots. Des mouvements de résistance destinés à renverser la monarchie et rétablir les privilèges se développent : la Fronde parlementaire (de 1648 à 1649), puis la Fronde aristocratique (de 1649 à 1653), sèmeront trouble et instabilité dans l'ordre politique.

Huit guerres de religion successives marqueront la fin du XVI[e] siècle, entre 1562 et 1598. Le XVII[e] siècle, quant à lui, verra le siège de La Rochelle, et la révocation de l'Édit de Nantes en 1685.

En plus d'un contexte politique fragile, la période baroque est profondément meurtrie par des guerres successives dans toute l'Europe. Le siècle commence en effet sur les blessures ouvertes des toutes récentes guerres de religion et, malgré la ratification de l'Édit de Nantes, le conflit reste omniprésent dans les mentalités. Victor-Louis Tapié, dans son ouvrage *Baroque et classicisme*[2], définit cette tension comme l'expression du « *refus des âmes qui ne trouvent plus dans l'Église du temps la satisfaction de leur foi et de leurs exigences spirituelles* ». La crise religieuse est en fait la manifestation dramatique d'un malaise sous-jacent de la société.

Et quand les rivalités familiales et politiques s'en mêlent… La guerre de Trente Ans (de 1618 à 1648), sous couvert d'oppositions religieuses entre catholiques et protestants luthériens ou calvinistes, cache en fait un conflit

1 Eugène GREEN, *La Parole baroque*, Éditions Desclée de Brouwer, Paris, 2001, p. 29.
2 Victor-Louis TAPIÉ, *Baroque et classicisme*, Paris, Plon, 1972, p. 46.

ouvert pour la suprématie sur l'Europe entre les Habsbourg et la France. L'arrivée au pouvoir de Louis XIV, grand conquérant en guerre continuelle avec les autres pays d'Europe (Espagne et Hollande notamment), poursuivra cette vague belliqueuse.

LE BOULEVERSEMENT DES GRANDES DÉCOUVERTES

La pensée baroque s'élabore autour des découvertes scientifiques majeures qui, en remettant en question la place de l'Homme dans l'Univers, ébranlent et contredisent les certitudes chrétiennes. Copernic entame le mouvement avec ses théories héliocentristes, exprimées vers 1530 dans son traité novateur *De Revolutionibus Orbium Coelestium* [*Des révolutions des sphères célestes*]. Les astrophysiciens du XVII[e] siècle tels Galilée et Kepler appuieront et affineront ses idées. Dans ce contexte, la métaphore de Louis XIV en Roi-Soleil prend tout son sens.

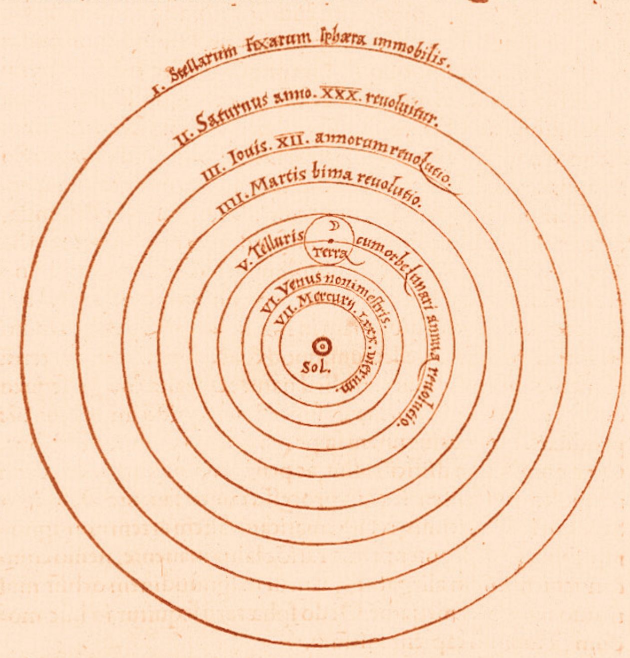
Copernic avait évoqué l'héliocentrisme dès 1514 dans son traité *De Hypothesibus Motuum Coelestium a se Contitutis Commentariolus*, qui attendra néanmoins plus de trois siècles avant d'être publié.

Dans le même temps, l'invention du microscope (par Leuwen Hook) et le perfectionnement de la lunette astronomique par Galilée posent la question inquiétante de la position de l'homme parmi les éléments, que Pascal traduira dans ses *Pensées* :

> *« Qu'est-ce qu'un homme, dans l'infini ? […] Qu'un ciron, par exemple, lui offre dans la petitesse de son corps des parties incomparablement plus petites, des jambes avec des jointures, des veines dans ces jambes, du sang dans ces veines, des humeurs dans ce sang, des gouttes dans ces humeurs, des vapeurs dans ces gouttes. Que divisant encore ces dernières choses, il épuise ses forces, et ses conceptions ; et que le dernier objet où il peut arriver soit maintenant celui de notre discours. Il pensera peut-être, que c'est là l'extrême petitesse de la nature. Je veux lui peindre non seulement l'univers visible, mais encore tout ce qu'il est capable de concevoir de l'immensité de la nature, dans l'enceinte de cet atome imperceptible. Qu'il y voie un infinité de mondes, dont chacun a son firmament, ses planètes, sa terre, en la même proportion que le monde visible. »*[1]

Entre les deux infinis, l'homme semble perdu dans le vide, sa place est désormais incertaine. Et si tout cela n'était qu'illusion ? En effet, la science peut à tout moment, tout remettre en question. L'homme baroque évolue sur une inquiétante instabilité, de découverte en découverte, de révolution en révolution, dans un monde en mouvement perpétuel, ce qu'exprimera

1 Blaise PASCAL, *Pensées*, « Les deux infinis », fragment 185. Publication posthume, 1670.



NICOLAI COPERNICI

net, in quo terram cum orbe lunari tanquam epicyclo contineri diximus. Quinto loco Venus nono mense reducitur. Sextum denique locum Mercurius tenet, octuaginta dierum spacio circu currens. In medio uero omnium residet Sol. Quis enim in hoc

pulcherrimo templo lampadem hanc in alio uel meliori loco poneret, quàm unde totum simul possit illuminare? Siquidem non inepte quidam lucernam mundi, alij mentem, alij rectorem uocant. Trimegistus uisibilem Deum, Sophoclis Electra intuentē omnia. Ita profecto tanquam in solio regali Sol residens circum agentem gubernat Astrorum familiam. Tellus quoque minime fraudatur lunari ministerio, sed ut Aristoteles de animalibus ait, maximā Luna cū terra cognationē habet. Concipit interea à Sole terra, & impregnatur annuo partu. Inuenimus igitur sub hac

De revolutionibus orbium coelestium, de Nicolas Copernic, imprimé vers 1543. Page extraite du chapitre 10, « L'ordre des sphères célestes ».

Le schéma explique clairement la position héliocentriste du Soleil. Kepler prouvera plus tard que l'orbite des planètes est elliptique et non pas circulaire.

très justement Anne-Laure Angoulvent dans son ouvrage *L'Esprit Baroque* : *« La théorie du mouvement inscrit la pensée de ce même mouvement dans les concepts de temps, d'espace et de corps : tout est mouvement et rapport entre mouvements. »*[1]



Le baroque naît du tourment créé par l'instabilité politique, économique, scientifique et religieuse, comme nous l'avons évoqué précédemment. Mais au cœur d'un monde en plein changement, il n'est que la juste conséquence du passage d'un monde clos à un monde ouvert : la circulation des idées grâce à l'essor de l'imprimerie au XVIe siècle, la fenêtre ouverte sur l'infini par les découvertes scientifiques, et l'ouverture intellectuelle liée à la remise en question de la religion.

Entre illusion et désillusion, la pensée baroque est fondée sur la perte de repères fixes et l'inconstance. L'homme baroque est partagé entre Raison et passion, entre irrationalité et volonté de rationalisation, entre rêve et réalité, entre vérité et mensonge. De ce fait, il développe une sensibilité émotive et spirituelle très forte, comme en témoignera la définition des passions selon René Descartes[2], et passe sans cesse d'un sentiment à un autre. Le baroque repose sur ces constantes contradictions, qu'Eugène Green qualifiera d'*oxymore tragique* ou de *paradoxe baroque.*[3] Selon cette logique, l'homme apparaît comme un être dédoublé, tiraillé, tel que l'incarnera à merveille le Roi Soleil au début de son règne : d'un côté, la référence aux théories rationnelles avec la métaphore de l'héliocentrisme (cf. page *99*), de l'autre, l'irrationnel avec le Soleil comme représentation divine. La figure du Roi à la fois comme homme mortel, et comme incarnation de la puissance divine sur Terre.

Descartes considère les passions comme *« des émotions de l'âme, non seulement à cause que ce nom peut être attribué à tous les changements qui arrivent en elle, […] mais particulièrement, parce que de toutes les sortes de pensées qu'elle peut avoir, il n'y en a point d'autres qui l'agitent & l'ébranlent si fort que font ces passions. »* Il ajoute qu'elles sont *« causées, entretenues & fortifiées par quelque mouvement des esprits, afin de les distinguer de nos volontés. »*[2]

1 Anne-Laure ANGOULVENT, *L'Esprit baroque*, Que-Sais-je ?, Presses Universitaires de France, Paris, 1994, p. 82.

2 René DESCARTES, *Les Passions de l'âme*, chez Luys Elzevier, 1650. Articles XVIII et XIX, p. 40.

3 Eugène GREEN explique le paradoxe baroque en ces termes : *« […] l'homme baroque, en même temps qu'il travaille activement à l'élaboration d'un modèle de l'univers qui exclut Dieu, travaille aussi activement pour rendre apparent le Dieu caché, et donc aussi pour démontrer la fausseté de ce modèle. […] Par sa nature même l'homme baroque exprime toujours, simultanément, deux idées contradictoires qu'il tient pour vraies : ainsi, il œuvre en permanence pour détruire ce qu'il crée. »*
La Parole Baroque, op. cit., chapitre « L'oxymore tragique », p. 20.

EXPRESSION DU BAROQUE DANS L'ART

À la recherche continuelle de la compréhension du monde, l'homme baroque trouve dans l'art le moyen d'évacuer ses anxiétés en les projetant au grand jour. Comme le dira très justement Philip Butler, pendant cette période, *« l'art se développe dans la direction de l'expressionnisme, l'expression des sentiments les plus violents ou les plus morbides, les extrêmes de la souffrance, ou de l'attendrissement, de l'horreur ou de l'extase »*[1]. En résultent les thèmes récurrents de l'art baroque, que sont les vanités de l'existence, la rupture de l'équilibre, le mouvement perpétuel, le songe et l'illusion. Si l'homme est perdu entre deux infinis, il exprime la force de ses émotions dans les deux extrêmes, par une esthétique de la démesure. Ainsi, mise en scène, théâtralité et artifice sont au cœur de l'art baroque.

Le *maniérisme*, courant artistique apparu au XVIe siècle, partage avec le baroque l'inquiétude liée aux bouleversements profonds de la vision du monde. La rupture de l'équilibre des proportions, des couleurs et de l'espace annoncent l'esthétique baroque.

Selon la notion de pluralité chère au baroque, l'art de cette période est caractérisé par la transversalité. Grâce à des personnalités créatrices polyvalentes, les arts s'inspirent et s'enrichissent mutuellement. On pensera notamment au Bernin, à la fois sculpteur, architecte et peintre, ou à Newton, astronome, physicien, mathématicien mais aussi philosophe.

Conséquence directe de la troisième session du Concile de Trente (entre 1562 et 1563), qui prône la représentation picturale des thèmes religieux en réaction aux idées protestantes, la peinture baroque s'affirme comme un art de la Contre-Réforme. L'image cherche à mettre l'accent sur l'émotion plutôt que la raison, en passant par une esthétique de dramatisation. Les toiles baroques, à l'image du contexte tourmenté dans lequel elles apparaissent, représentent des personnages en plein mouvement. La touche est rapide, et les lignes de force obliques ou courbes viennent bousculer et remplacer la stabilité des peintures de la Renaissance. Le sujet, tel l'homme dans l'Univers, est souvent décentré dans la composition, asymétrie mise en valeur par les violents contrastes entre couleurs chaudes et couleurs froides, et la technique du clair-obscur (largement exploitée par le peintre Georges de La Tour).

Par ailleurs, les peintres s'attachent à saisir des personnages aux visages expressifs, et parfois empreints d'un profond réalisme, comme dans les portraits de Frans Hals et de Rembrandt ou les toiles du Caravage.

1 Philip BUTLER, *Classicisme et baroque dans l'œuvre de Racine*, librairie Nizet, Paris, 1959, p. 21.



La Chute de Phaeton, peinte par Pierre-Paul Rubens vers 1605, constitue un exemple éloquent du mouvement et de l'intensité dramatique de la peinture baroque.



Les colonnes *torses*, ou *colonnes de Salomon*, sont le symbole même de la structure mouvante baroque. (Baldaquin de la basilique Saint-Pierre de Rome, Le Bernin, 1624-1633).

La notion de spectaculaire liée au baroque prend tout son sens à travers l'architecture qui, avec l'urbanisme, est le reflet du rayonnement et de la puissance économique, politique et religieuse des villes européennes. En accord avec l'ouverture du monde au XVIIe siècle, l'une des caractéristiques principales de l'architecture baroque est l'immensité des espaces, intérieurs ou extérieurs. Comme en peinture, le mouvement tient une place majeure, avec l'abondance de volutes et de spirales, parfois jusque dans les colonnes (en théorie symbole même de la stabilité), à l'image du grandiose baldaquin de la basilique Saint-Pierre de Rome, créé par Le Bernin vers 1625. Le faste et la démesure s'exprime par un foisonnement de faux-marbres, de dorures et autres ornementations, tandis que les espaces sont baignés de lumière par de larges ouvertures.

voir ill. page précédente

L'architecture baroque exprime une forte dimension théâtrale par sa symbiose avec la sculpture et la peinture. Elle s'inscrit dans un *décor* artificiel (reposant pour une grande part sur le trompe-l'œil) et se met en scène grâce à de nombreux *personnages* sculptés à la gestuelle élaborée.

Le baroque n'est pas seulement un art destiné à l'œil. Le XVIIe siècle, en musique, est un siècle de grande inventivité et de profond changements, qui verra notamment la naissance de l'opéra (avec l'*Orféo* de Monteverdi en 1607) et du concerto, le rejet des polyphonies de la Renaissance au profit de la monodie, et le perfectionnement de nombreux instruments. La musique n'accompagne plus seulement la voix, elle joue désormais un rôle majeur, créant ses propres structures mélodiques. Le style baroque musical, comme les autres arts, est caractérisé par un grand soin accordé à l'ornementation et aux contrastes, ainsi que par une forte expressivité. La recherche de l'harmonie se fonde non seulement sur la consonance, mais aussi sur la dissonance, comme une forme de clair-obscur musical. Les interactions avec la littérature et la danse sont fréquentes, par l'intermédiaire de la tragédie lyrique et de la comédie-ballet.

Le baroque voit l'essor et le perfectionnement du violon (notamment grâce à la musique de Lully, et au talent de luthiers tels Antonio Stradivari), mais aussi de l'orgue, qui, avec le clavecin, vient peu à peu remplacer le luth.

En littérature, le baroque trouve son expression dans un style libéré de toutes règles. Le mélange des tons et la liberté créatrice sont de mise, et de nombreux procédés rhétoriques tels qu'allégories, oxymores, hyperboles, accumulation ou énumérations viennent fleurir le texte, tandis qu'allitérations, assonances et rimes l'empreignent de musicalité. Ce travail sonore est particulièrement marqué dans l'œuvre de Calderón. Quant aux genres, là encore, ils reflètent l'inquiétude de l'Homme face au monde qui l'entoure : lyrisme, pathétisme, réalisme et fantastique. Selon Anne-Laure Angoulvent, la littérature baroque explore trois thèmes : « *la représentation violente voire cruelle qui témoigne de la condition tragique de l'Homme, [...] la recherche de Dieu, [et] la création libre et novatrice qu'illustre une nouvelle écriture baroque, inspirée par les sentiments épris d'idéaux et de nouveautés* »[1]. Une liberté créatrice et morale, qui parfois ira jusqu'au libertinage intellectuel. Par ailleurs, l'image du héros coïncide avec l'Homme baroque. Inconstant, comme le Dom Juan de Molière, ou dédoublé et schizophrène, comme le Hamlet de Shakespeare. Enfin, les auteurs, par l'intermédiaire du théâtre, interagissent fréquemment avec d'autres artistes. Ainsi, *Le Bourgeois Gentilhomme*, comédie-ballet, verra l'étroite collaboration de Molière avec Lully pour la musique, Pierre Beauchamp pour la danse et l'architecte et ingénieur Carlo Vigarani pour les décors.

L'essor de la tragi-comédie est l'incarnation même du mélange des tons.

Les *pièces à machines*, aux décors animés spectaculaires, favorisent ce type de collaborations. Corneille en sera très friand.



Si la pensée baroque s'exprimera tout au long du XVIIe siècle à travers tous les arts de diverses façons, mais avec, au cœur, toujours les mêmes questionnements, les repères artistiques sont aussi imprécis que les repères historiques. Ainsi, la littérature baroque s'épuisera au profit d'une pensée plus classique vers 1660, tandis que la musique et l'architecture ne s'essoufferont que vers le milieu du XVIIIe siècle. Mais ces divergences et décalages ne font que confirmer l'étymologie même du baroque, comme un courant aux multiples facettes. Il n'en reste pas moins que l'expressivité du baroque issue d'un contexte de grandes tensions, a favorisé une grande richesse créatrice, qui fera du XVIIe siècle un véritable âge d'or artistique (d'où l'expression Grand Siècle). La quête de repères trouvera dans l'apaisement de la fin du siècle et l'établissement progressif de règles, une pensée de plus en plus stable, voire rigide (qu'on définira souvent comme le *classicisme*), comme l'expliquera Eugène Green :

> *« C'est précisément lorsque ces tensions cessent au profit d'une « unité » retrouvée que le paradoxe baroque se dissout lui aussi. »*[3]

Anne-Laure Angoulvent n'a-t-elle pas considéré le baroque comme « l'expression de la logique du flou »[2] ?

Tout au long du XVIIe siècle, pensée *baroque* et pensée *classique* ont cohabité (et se sont donc nourri mutuellement), si bien qu'il serait malvenu de les opposer radicalement, comme cela a trop souvent été fait dans l'hisoire de l'art.

1 Anne-Laure ANGOULVENT, *op. cit.*, pp. 100-101.
2 *Ibid.*, p. 77.
3 Eugène GREEN, op. cit., p. 29.

La déclamation baroque

¶ À LA RECHERCHE D'*UNE* LANGUE FRANÇAISE

L'émergence, au XVII[e] siècle, de nombreux questionnements sur l'art de déclamer, n'est pas un phénomène isolé. En effet, ils s'inscrivent dans une période d'intense réflexion sur la langue française en général, dont l'ordonnance de Villiers-Cotterêts marquera le point de départ.

Une clause de ce décret[1], prononcé par François I[er] dès 1539, imposera le français comme seule langue officielle pour la rédaction de l'ensemble des documents administratifs, à l'exclusion du latin et de tout autre langue régionale, dans le but d'unifier le royaume et de faciliter la compréhension des textes officiels par tous. Mais le grand mouvement de stabilisation de la langue interviendra véritablement un siècle plus tard, en pleine période baroque, avec la création de l'Académie française par Richelieu en 1635, dont le but était de fixer un français de qualité et de référence, à la hauteur du rayonnement de la France en Europe et dans le monde, comme l'explique l'académicien Nicolas Faret en 1637 dans le *Projet de l'Académie* :

Malgré cette mesure, le français mit plus de temps à s'imposer au Sud de la France, car les patois de la langue d'oc, plus éloignés géographiquement et linguistiquement, étaient plus persistants que ceux de la langue d'oïl.

> *« Quant à leur fonction, elle consiste principalement à enrichir notre Langue des ornements qui lui manquent, & à la nettoyer des ordures qu'elle a contractées, ou dans la bouche du Peuple, ou dans la foule du Palais, & les impuretez de la Chicane, ou parmy les mauvais usages des Courtisans ignorants, ou par l'abus de ceux qui la corrompent en l'escrimant, & de ceux encore qui disent bien dans les Chaires ce qu'il faut, mais qui le disent autrement qu'il ne faut. Que ce projet soit utile à tout le monde, il n'en faut point d'autre preuve que le désir extrême de bien parler, qui s'est tousiours remarqué en tous ceux qui sont nais pour le bien public, & pour la gloire de leur Pays. »*[2]

Ces problématiques soulevées, et face à la lenteur de l'Académie à publier son premier dictionnaire, deux auteurs s'attelèrent à l'écriture de leur propre dictionnaire : Pierre Richelet en 1680, puis Antoine Furetière, dont

La première édition du Dictionnaire de l'Académie française ne sera publiée qu'en 1694.

1 L'ordonnance stipulait : « *De prononcer et expedier tous actes en langaige françoys / Et pour ce que telles choses sont souventes foys advenues sur l'intelligence des motz latins contenuz es dictz arretz. Nous voulons que doresenavant tous arretz ensemble toutes aultres procedeures, [...] soient prononcez, enregistrez et delivrez aux parties en langage maternel francoys et non aultrement.* » (art. 111), afin « *Que les arretz soient clers et entendibles / Et afin qu'il n'y ayt cause de doubter sur l'intelligence desdictz arretz [...]* » (art. 110).

2 Nicolas FARET, *Projet de l'Académie pour servir de préface à ses Statuts*, 1637, édition de Jean Rousselet, Université de Saint-Étienne, 1983, p. 52.

le *Dictionnaire universel*[1] (qui lui valu d'être exclu de l'Académie) fait encore référence aujourd'hui[2]. Mais cette vague de fixation de la langue, qui ouvrira la voie aux travaux encyclopédiques du Siècle des Lumières, n'est pas sans lien avec le conflit entre catholiques et protestants. Les dictionnaires, en établissant le sens des mots, permettaient insidieusement d'orienter la pensée des français.

Le français de référence établi au XVII[e] siècle, basé très logiquement sur le français parlé en Touraine et dans le Sud de l'Ile-de-France, était appelé le « français de cour ». Cependant, les volontés de l'étendre à l'ensemble du peuple restaient basées sur des écrits, donc accessibles uniquement à l'aristocratie, aux courtisans et aux lettrés, qui ne représentaient alors qu'entre 1 et 5 % de la population. De ce fait, et hormis les patois persistants, il existait à l'oral plusieurs niveaux de langue, essentiellement distincts par leur prononciation. Olivier Bettens[3], historien de la prononciation et de la déclamation, en définira trois : le parler populaire, le discours familier, et le discours soutenu. Le parler populaire est le modèle même de ce que l'on appelait à l'époque le *mauvais usage*. Sa prononciation et ses expressions diffèrent dans chaque région de France ; il y a donc *des* parlers populaires, qui vont du simple accent au dialecte régional, et dont certains persistent aujourd'hui encore. Le discours familier (à ne pas considérer sous son sens péjoratif, mais sous sa signification de *quotidien* ou *usuel*), élégant et littéraire, était considéré comme le *bon usage* et constituait le français de cour.

Le même phénomène existait en Angleterre avec le *King's* ou le *Queen's english*.

> *« Or il n'est pas difficile de faire le discernement du bon usage d'avec celui qui est mauvais, des manieres de parler basses de la populace d'avec cet air noble des expressions qui sont employées par les personnes sçavantes, que la condition, & le merite élevent au dessus du commun. »*[4]

Enfin, le discours soutenu correspond à un langage châtié et esthétique, utilisé uniquement en public pour faire preuve d'éloquence. On pensera immédiatement aux Précieuses des salons aristocratiques du XVII[e] siècle,

1 Le titre intégral est le suivant : *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts.*

2 Jacques DRILLON y fait abondamment référence dans son *Traité de la ponctuation française*, op. cit., pour la définition de chacun des signes de ponctuation.

3 Olivier BETTENS, *Chantez-vous français ? Remarques curieuses sur le français chanté du Moyen-Âge à la période baroque*, consultable sur ‹ http://virga.orga/cvf/index.html ›

4 Bernard LAMY, *De l'Art de parler*, 1675. Réimpression de l'édition de 1676, Fink, München, 1980.

mais le discours soutenu s'applique à bien d'autres cas de parole publique. Jean-Léonor de Grimarest, par exemple, dans son *Traité du Récitatif*, distingue la lecture, l'action publique, la déclamation et le chant[1], par la puissance de la voix dont on doit faire preuve pour leur récitation. Dans tous les cas, ce type de discours se distingue du discours familier (le bon usage) par un soin tout particulier apporté à l'articulation (avec notamment la prononciation de lettres habituellement muettes comme le *e* caduc ou les *s* du pluriel) et aux paramètres prosodiques. Ce langage riche et orné sera nommé *bel usage*, car il met particulièrement la langue en valeur.

¶ ARTIFICIEL ET NATUREL, BAROQUE ET CLASSICISME

On a souvent attribué à la déclamation baroque la notion dépréciative d'un langage exagérément pompeux, et ce n'est pas un hasard. La majorité des auteurs de l'époque la définissaient comme un discours à prononcer *« sur un ton emphatique »*, et Sabine Gruffat en fera de même, tout en expliquant l'une des raisons :

Les spectateurs étaient debout dans la salle, hormis quelques privilégiés qui venaient installer leur siège directement sur la scène.

> *« [...] la déclamation consiste en un art de la diction expressive qui épouse le rythme du vers plus que celui de la phrase, qui joue sur le timbre, le volume et les contrastes de la voix. L'acteur doit parler fortement pour dominer le brouhaha du parterre et scander les douze syllabes de l'alexandrin selon une intonation ascendante sur le premier hémistiche, puis descendante sur le second. »*[2]

Si le XVIIe siècle a été une période de grands questionnements autour du langage, il n'est pas rare d'entendre que la déclamation baroque aurait été à cette période au centre d'un grand débat entre art de l'artificiel et art du naturel, symbolisé notamment par des divergences entre Racine et Molière. Racine, en effet, prônait un jeu lyrique, coloré et emphatique, qui se rapprochait du chant, ainsi qu'une articulation marquée, dans le but de faire ressortir toute la force et la beauté des mots. Molière, à l'inverse, critiquait le jeu trop emphatique des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, et prônait un jeu plus « naturel » et une prononciation allégée, notamment par le biais de sa pièce *L'impromptu de Versailles*, dans laquelle il met en scène une répétition avec sa troupe, sur un principe de mise en abyme.

La Champmeslé, actrice à l'Hôtel de Bourgogne, incarnait parfaitement ce modèle de jeu emphatique.

1 Jean-Léonor Le Gallois de GRIMAREST, *Traité du Récitatif, dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant. Avec un Traité des accens, de la Quantité & de la Ponctuation*, 1707.
2 Sabine GRUFFAT, *Le Théâtre français du XVIIe siècle*, Ellipses, 2003, p. 23.

Mais oser une opposition aussi radicale entre naturel et artificiel est aussi risqué qu'opposer baroque et classicisme (cf. page 105). En effet, le principe même de déclamation, selon les règles de l'art oratoire antique (cf. « Les orateurs grecs et romains », page 20), va à l'encontre d'un jeu naturel, comme l'explique Eugène Green :

> *« D'une manière générale, partout en Europe, la prononciation était considérée comme un des éléments de la rhétorique qui devaient être acquis au prix d'efforts et de patience, [...] et la notion de prononciation ‹ naturelle › était absolument étrangère à la déclamation baroque. L'effort que l'orateur, en général, et l'acteur, en particulier, faisait pour bien prononcer était un des moyens par lesquels il concentrait et transmettait l'énergie, pour rendre la réalité de la parole et en faire un lieu d'épiphanie. »*[1]

En fait, Molière, plus qu'un jeu naturel, prônait un jeu aux intonations non moins importantes, mais plus adaptées aux émotions des personnages et aux situations qu'à des normes prédéfinies. Selon cette logique, et à l'inverse de Racine, il ponctuait très peu ses pièces, et plaçait peu d'indications didascaliques, afin de laisser plus de liberté aux acteurs. Et la prononciation allégée qu'il prônait ne signifiait pas l'effacement total des sonorités de la déclamation baroque, mais simplement une accentuation légèrement moins marquée de ces syllabes.

¶ SPÉCIFICITÉS ORALES DE LA DÉCLAMATION BAROQUE

Si le XVIIe siècle voit fleurir de nombreux ouvrages sur la langue française, c'est aussi pendant cette période, et jusqu'en 1750 environ, qu'un nombre important de traités sur l'art de l'orateur voient le jour, enseignant les caractéristiques du *bel usage*. Citons, parmi les plus célèbres et les plus marquants : le *Traité de l'Action de l'Orateur* de Michel Le Faucheur (1657), les *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, de Bénigne de Bacilly (1668), *De l'Art de parler*, de Bernard Lamy (1676), la *Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer* de René Bary (1679), les *Essais de granmaire* de Louis Dangeau (1694), le *Traité du Récitatif* de Grimarest[2] (1707) ou encore les *Pensées sur la déclamation* de Luigi Riccoboni (1738). Ces traités se basant notamment sur les principes de l'*elocutio* et de l'*actio* de l'art oratoire antique, ils décrivent aussi bien la

1 Eugène GREEN, *op. cit.*, p. 91.
2 Il est intéressant de noter que Jean-Léonor Le Gallois de GRIMAREST fut l'un des premiers biographes de Molière.

manière de prononcer et d'articuler, que la gestuelle à adopter, ou les intonations et émotions à retranscrire. Sans chercher à rentrer dans les détails et les particularités de chacun de ces ouvrages, de nombreuses constantes de prononciation s'en dégagent, et ont notamment été synthétisées dans le livre d'Eugène Green, *La Parole Baroque*. Pour cette exploration des sonorités particulières de la déclamation baroque, je vais donc m'appuyer sur sa liste[1], qui fait à la fois autorité et référence dans ce domaine.

Pour faciliter la découverte et la compréhension de ces sonorités, vous pourrez écouter, grâce au cd interactif fourni à la fin de ce mémoire, l'ensemble des phrases citées en exemple ci-dessous. J'ai pu réaliser cet enregistrement grâce à l'aimable contribution d'Anne-Guersande Ledoux, comédienne spécialisée en déclamation baroque, actuellement à l'affiche des *Amours tragiques de Pyrame & Thisbé*, dans une mise en scène de Benjamin Lazar.

Sonorités particulières

Le r roulé : En déclamation baroque comme en langage courant, tous les *r* étaient roulés (le *r* tel que nous le prononçons aujourd'hui ne s'étant imposé qu'au XIXe siècle). Selon sa position dans le mot, il était plus ou moins long : en début de mot, avant ou après une consonne ou lorsqu'il était géminé, le roulement comportait plusieurs battements de langue ; entre deux voyelles ou en fin de mot, il s'agissait d'un *r* simple.

Encores de frayeur tous mes cheveux se dressent,
Ses farouches regards encor à moy s'adressent

Au travers le silence, & l'horreur des tenebres

Eugène Green souligne une exception : dans les mots comme *ville* et *mille* il s'agit d'un *l* « géminé » étymologique, qui se prononçait comme aujourd'hui.

Le l palatal (ou l mouillé) : Le *l* palatal apparaît systématiquement (en milieu comme en fin de mot) lorsque le *l* suit un *i* comme par exemple dans *travail* ou *fille*. Il est souvent appelé *l mouillé*, car la langue vient se coller au palais au lieu de l'effleurer, produisant ainsi un son liquide.

Hà ! Sommeil malheureux

1 Eugène Green, *La Parole baroque*, op. cit., et notamment sur le chapitre de reconstitution pratique de phonétique historique « La Déclamation baroque française », pp.281–285.

le h aspiré : Là où notre *h aspiré* se réduit aujourd'hui à un simple coup de glotte empêchant la liaison avec le mot précédent, le *h* était, au XVIIe siècle, réellement aspiré (comme actuellement en allemand dans *hungrig* ou en anglais dans *hungry*) de glotte empêchant la liaison.

Un Lyon l'œil ardent & le crain hérissé,
Dessus son large col hideusement pressé

En revanche, le *h* muet existait déjà, dans les mêmes mots qu'aujourd'hui.

Achevez vostre hymen, j'y consens

les deux prononciations du oi : Jusqu'au XVIe siècle, le groupe *oi* se prononçait systématiquement *wê*, sauf après un i, où l'on prononçait déjà *ê*, comme aujourd'hui (ex. : étudiois, priois). À partir du XVIIe siècle, et en déclamation baroque, deux cas de figure étaient possibles :

Là où le français actuel a conservé l'orthographe *oi* comme dans *roi* ou avoir, on prononçait *wê*.

d'une voix aigre & forte

Là où le français a remplacé la syllabe *oi* par *ai* comme dans français, ou parlait, on prononçait *ê* comme aujourd'hui.

Les obiets demeuroient esgalement couverts

le oy : Se prononçait *wê*.

Tu contes les momens que tu perds avec moy

les voyelles nasales : Les groupes *an*, *am*, *en*, *em*, se prononçaient, à l'époque baroque, en deux temps : d'abord le son *a* puis la nasalisation, qui se fait le plus tard possible, juste avant la consonne suivante.

un corps pasle & sanglant

L'Enfer plus doux que toy

Qu'ils me sembloient des traicts

De même, les groupes *in*, *im*, *ien*, *aim*, *ain*, *ein* se prononçaient également en deux temps : d'abord le son *ê*, puis la nasalisation. (Pour le groupe *oin*, on obtient *wê*, suivi de la nasalisation).

de cacher mon injure

Et me prenant la main

Le corps avoit le sein de trois grands coups ouvert

Vous ne respondez point ?

À noter : le groupe *on* se prononçait en une seule voyelle nasale exactement de la même manière qu'aujourd'hui.

Ce songe est apparu

Lettres muettes et lettres articulées

les e muets articulés : En déclamation baroque, contrairement au langage courant, tous les *e* muets étaient prononcés, tout particulièrement à la rime, avant un arrêt de la voix, ou entre deux consonnes.

Mon ame en est effarouchée

Ainsi, René Bary, dans sa *Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer*, insistait sur son articulation : *« Les lettres traînantes sont celles qui finissent par des* e *doubles, comme* aimée, armée, *&c. Il faut peser sur les doubles* e, *& quand un* le *suit immédiatement une* e *double, il faut que la prononciation de la double* e *soit finie avant que de prononcer ce* le. *»*[1]

Selon Eugène Green, l'unique exception est le *t* étymologique de la conjonction *et*, qui n'est jamais prononcé.

les consonnes latentes : En déclamation, toute consonne finale se prononce lorsqu'elle précède une voyelle. Devant une autre consonne, elle devient muette, sauf si elle précède un arrêt de la voix, aussi bref soit-il.

des mouvements trompeurs

d'autres pensées

avec un tel effort

1 René BARY, « Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer, Ouvrage très utile à tous ceux qui parlent en public, et particulièrement aux Prédicateurs, et aux Advocats »,1679, dans *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes : de l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, Sabine CHAOUCHE, Honoré Champion, 2001, p. 235.

À noter : à la rime et avant tout arrêt de la voix, les consonnes voisées deviennent sourdes. René Bary explique qu'ainsi *g* devient *k* ; *b* devient *p* ; *v* devient *f* ; *d* devient *t* ; *j* devient ch ; *s*, *x* et *z* deviennent *s* (on les nomme alors consonnes sifflantes). Louis Dangeau explique d'ailleurs très simplement ce principe : *« Prononcés le mot* froid, *& vous vêrés que vous y mètrés un* T. *Prononcés* joug *& vous y mètrés un* K *; ce qui est si vrai que ceux qui veulent rimer aux oreilles ne font nule dificulté de faire rimer* sang *avec* banc, joug *avec* bouc, froid *avec* droit *»*[1].

Quelques gouttes de sang

nos esprits amoureux

En absence d'arrêt de la voix, la liaison se fait normalement.

ton envieux obstacle

Lorsque deux consonnes latentes se suivent, seule la dernière est prononcée.

rompus par des sanglots

mes cheveux se dressent

Comme dit ci-dessus, les consonnes finales précédant une autre consonne ne se prononçaient pas, contrairement au français actuel. Ainsi, *grec* pouvait s'énoncer *grê*, *juif* devenait *jui*, chef devenait *chê* (on en retrouve d'ailleurs la trace dans la prononciation actuelle de chef-d'oeuvre).

tous mes Grecs honteux de mes bontez

s muet : Enfin, le *s* dont on garde aujourd'hui la trace grâce à notre accent circonflexe ou notre accent aigu s'écrivait mais ne se prononçait pas.

dont il estoit couvert

pour avoir son présage à mespris

1 Louis DANGEAU, « Discours II qui traite des consones », dans *Essais de Granmaire*, 1694, édition de 1849, selon l'orthographe originale, par la *Société des Méthodes d'enseignement*, p. 23.

De prime abord, l'abondance et la précision de ces règles de prononciation pourrait sembler extrêmement contraignante pour l'acteur. Pourtant, et cela reflète une fois encore le paradoxe baroque, elles lui donnent au contraire une très grande liberté expressive. Entre les *r* roulés et les consonnes sifflantes, l'acteur peut mettre en valeur les rimes et les allitérations, donner plus de poids à certaines lettres et ainsi mieux rythmer son texte. Comme le soulignait René Bary, *« ces lettres bruyantes prononcées d'un ton traînant donnent lieu à la langue de prononcer plus vigoureusement les mots suivants parce qu'elles soulagent la voix »*[1]. Par ces jeux sonores, la déclamation baroque ouvre une large palette de nuances et requiert une grande énergie qui la rapprochent fortement du chant, à tel point que Lully, qui allait souvent à l'Hôtel de Bourgogne écouter les acteurs (notamment La Champmeslé) déclamer Racine, se serait inspiré de leurs rythmes et de la façon dont ils donnaient des courbes emphatiques et émotives à leurs vers.



Frontispice
du *Bourgeois Gentilhomme*
dans l'édition de 1682
des *Œuvres de M. de Molière*,
Paris, Barbin & Trabouillet.

Dessin : Pierre Brissard
Gravure : Jean Sauvé

1 René BARY, *op. cit.*, p. 235.

(Ré)interpréter des œuvres baroques aujourd'hui

¶ LE RENOUVEAU DU BAROQUE

Contrairement à la peinture et à la sculpture, la musique et le théâtre ne vivent que par leur interprétation. Après le déclin de la période baroque, de nombreux auteurs ou compositeurs (ou du moins une grande partie de leurs œuvres) tombèrent dans l'oubli. En littérature, l'un des exemples les plus frappants est sans doute Théophile de Viau, qui malgré un franc succès au XVIIe siècle, avec pas moins de 96 éditions[1], ne sera redécouvert qu'au XIXe siècle par Théophile Gautier (et reste encore méconnu aujourd'hui). À la même période, tandis qu'Edmond Rostand suscite un regain d'intérêt pour les auteurs baroques oubliés, avec son *Cyrano de Bergerac* (réinterprétation libre de la vie de Savinien Cyrano de Bergerac), de nombreux textes de libertins du XVIIe siècle sont réédités. En musique, Jean-Sébastien Bach et Marc-Antoine Charpentier furent délaissés pendant plus de deux siècles. Ce n'est qu'au début du XXe siècle que l'on verra naître les premières tentatives de restitution d'instruments anciens, notamment sous l'impulsion, en France, de Camille Saint-Saëns, d'Henri Casadesus et d'Édouard Nanny, fondateurs en 1901 de la *Société des Instruments anciens*.

Marc-Antoine Charpentier est aujourd'hui l'un des compositeurs baroques les plus joués, malgré un silence quasi total jusqu'au milieu du XXe siècle.

Henri Casadesus et sa fratrie feront notamment renaître la viole d'amour, la viole de gambe, la basse de viole, le clavecin et le quinton. Des initiatives identiques verront le jour en Allemagne.

Mais de telles tentatives restent isolées, et ce n'est qu'après-guerre, et plus particulièrement à partir des années 1970 que le *renouveau baroque* lancera la vague de questionnements (toujours d'actualité) autour de la réinterprétation des œuvres baroques. Ainsi, des musiciens tels Gustav Leonhardt et Nikolaus Harnoncourt bousculent les traditions en exhumant et interprétant des œuvres du XVIIe siècle sur des copies d'instruments anciens. Le jeu s'en retrouve métamorphosé, comme l'explique François Coadou :

> *« Le violon moderne, à cause de sa sonorité homogène, favorise un jeu linéaire – un jeu linéaire : je veux dire un jeu où on étire toutes les notes. Il favorise, aussi, les tempi modérés. Le violon baroque, au contraire, ne le permet pas. Il favorise, grâce à sa sonorité contrastée, une interprétation elle-même contrastée. Il favorise une interprétation où on réfrène le legato – où on préfère, aussi, les tempi rapides. »*[2]

Quelques différences entre le violon moderne et le violon du XVIIe : aujourd'hui, les cordes métalliques remplacent les cordes en boyaux, le manche est très incliné au lieu d'être droit. À l'inverse, l'archet est droit, alors que l'archet baroque était courbe.

1 Patrice GÉLINET, *Le libertinage*, 2000 ans d'histoire, France Inter, émission du 15 mars 2010.

2 François COADOU, « La musique baroque : une musique contemporaine ? L'interprétation chez Harnoncourt », *Le Concert de philo : 5 exercices en introduction à une philosophie de la musique*, publié en 2004 sur le site ‹ http://www.musicologie.org ›, consulté en février 2010.

S'il a longtemps été interprété à travers le filtre des conventions de la musique symphonique, romantique ou wagnérienne, le jeu baroque était en fait beaucoup plus libre et moins normé. Par exemple, le *la* du diapason se situait généralement en-dessous de notre référence actuelle (440 Hz) et fluctuait souvent entre 390 et 415 Hz. Restituer cette différence d'accord donne une *couleur* tout à fait particulière à l'interprétation.

Les pionniers du Renouveau baroque furent surnommés (et se surnommèrent) les « baroqueux ».

Aujourd'hui, les disques d'œuvres de compositeurs baroques sont les plus vendus parmi l'ensemble des disques de musique classique.

Bien que ce travail de reconstitution soit basé sur l'étude de documents historiques, les pionniers de ce mouvement de redécouverte firent face à de nombreux détracteurs, parfois choqués par ces nouvelles interprétations, soutenant qu'en l'absence de certitudes (évidemment impossibles à trouver sans enregistrements d'époque), mieux valait s'abstenir. Aujourd'hui, après une bonne vingtaine d'années d'affrontements entre « baroqueux » et « anti-baroqueux », les tentatives d'interprétations historiques, bien que ne faisant toujours pas l'unanimité, sont tout a fait admises par la critique et le grand public, et de nombreux musiciens et chefs d'orchestre poursuivent et approfondissent cette voie :

« Taille de violon, quinte de violon et haute-contre vont disparaître au profit du seul alto. Après leur disparition, il ne sera plus possible pendant deux siècles et demi, d'entendre la musique de Lully comme il l'avait pensée et écrite, et avec le son que lui-même entendait.
C'est seulement en 2008 que le Centre de Musique Baroque a relancé la fabrication de ces instruments anciens et donc les a réintroduits dans la musique telle qu'elle doit être jouée et telle que nous avons le bonheur de l'entendre. »[1]

« Quand j'ai créé les Folies Françoises, je ne voulais pas jouer cette musique-là sur des instruments non appropriés. […] Des instruments en état d'être joués n'existaient plus. […] C'est un peu comme une restauration de tableau, on retrouve les couleurs, les saveurs, les pigments de cette musique. »[2]

1 Georgie DUROSOIR, musicologue, dans *Lully l'incommode*, documentaire d'Olivier SIMONNET, diffusé sur Arte le 28 décembre 2009.
2 Patrick COHËN-AKENINE, dans *Lully l'incommode*, ibid.
Patrick COHËN-AKENINE est le chef de l'ensemble *Les Folies Françoises*, qui tente de restituer le son de l'orchestre des Vingt-Quatre Violons du Roi et pour lequel un merveilleux travail de reconstitution d'instruments a été fait.

Le Renouveau baroque amorcé par la musique touchera également, et tout naturellement, la danse et le théâtre. La plupart des pièces jouées jusque dans les années 1960 étaient des créations originales, et la réinterprétation de pièces classiques était, sinon plus rare, beaucoup moins mise en avant. À partir de 1960, Antoine Vitez, Roger Planchon et Jean Vilar commencent à remettre sur le devant de la scène des pièces de Corneille, Shakespeare, ou Molière, *« mais avec comme mots-d'ordre de les ‹ dépoussiérer ›, de les ‹ casser ›, et de les ‹ prendre à contre-pied › »*, critiquera Eugène Green. Selon lui, *« ce traitement remplit une double-fonction : en montant ces pièces, on leur reconnaît leur statut de ‹ classiques ›, ce qui nous les tient à distance ; en les empêchant de fonctionner, on montre leur désuétude, ainsi que les progrès accomplis par l'humanité depuis leur création »*[1]. Depuis les années 1980, un nouveau souffle guide la réinterprétation du répertoire théâtral baroque. Il ne s'agit plus d'exhumer simplement des textes du XVIIe siècle, mais aussi de renouer avec le jeu théâtral de l'époque (à la manière du renouveau musical). Eugène Green, grâce à ses nombreuses études de traités historiques sur l'art déclamatoire (cf. « spécificités orales de la déclamation baroque », page 109), initie la question de la restitution de la prononciation baroque détaillée précédemment, mais aussi de la gestuelle. Ces questionnements étant plus récents que ceux autour de la réinterprétation musicale, nombreux sont encore les détracteurs de la prononciation restituée. Mais le thème est bien d'actualité et ne cesse de s'approfondir grâce au travail de jeunes metteurs en scène comme Benjamin Lazar (ancien élève d'Eugène Green).

Les partisans de la prononciation restituée essayent, tout comme pour le Renouveau baroque en musique, de retrouver l'esprit des sons de l'époque. Ni le français quotidien, ni le jeu théâtral du XXe siècle ne semblent convenir parfaitement à une pièce du XVIIe siècle. Il s'agit en fait d'adapter son jeu au contexte de l'œuvre. Selon cette logique, chaque répertoire appelle un style particulier et on ne déclamera pas un vers du XVIIe siècle comme un alexandrin de la période romantique ou un vers libre du XXe siècle. En fait, les sonorités anciennes permettent de faire ressortir le sens du texte grâce à une mise en valeur de l'angle sous lequel l'auteur l'avait imaginé. Ainsi, loin de nuire à la compréhension du texte ou de la complexifier, elles en soulignent les jeux stylistiques et rhétoriques tels que rimes ou allitérations. De plus, l'aspect étranger (ou tout au moins non familier) de la prononciation

1 Eugène GREEN, op. cit., pp. 273–2744.

baroque favorise l'écoute et la concentration de l'auditeur, ce que souligne d'ailleurs Antoine Vitez :

« Les gens qui disent avec un accent étranger de beaux textes français […] me font réagir à ma propre langue : je l'entends comme parlée d'ailleurs, je l'entends mieux. »[1]

Les détracteurs de la prononciation restituée soutiennent qu'elle n'est que maniérisme et préciosité technique, pouvant aller parfois jusqu'à masquer un jeu pauvre ; la surcharge créerait un effet ridicule plus adapté aux comédies bouffes qu'aux tragédies raciniennes. Selon eux, elle ne fait qu'ajouter un filtre supplémentaire à l'œuvre, et empêche le spectateur d'accéder au sens du texte, en raison d'un langage trop *exotique*. Exotisme tout à fait critiquable, puisque, comme nous l'avons montré précédemment (cf. page 107), à l'époque baroque, la déclamation n'utilisait pas le langage quotidien. Les acteurs comme les spectateurs ont donc, de tout temps, dû faire un effort pour l'appréhender.

Le 10 novembre 2009, à la Maison de la Culture d'Amiens.

Par ailleurs, comme pour la musique, les opposants à la prononciation baroque pensent que les documents historiques ne suffisent pas à restituer exactement la diction de l'époque. Ainsi, lors d'une rencontre publique avec les acteurs à la fin d'une représentation des *Amours tragiques de Pyrame & Thisbé*, à laquelle j'ai eu le bonheur d'assister, un homme n'avait de cesse de demander des sources à Benjamin Lazar et sa troupe (quelles références pour la prononciation, quelles références pour la gestuelle, pour la mise en scène, etc.). Ce cas est symptomatique, aux dires d'Eugène Green et Benjamin Lazar. Et pourtant, Molière lui-même écrivait déjà :

« Vous ne pouvez pas voir la pièce telle qu'elle fut représentée chez le roi »[2].

Le principe est similiaire en archéologie, et pourtant il n'offusque personne. À partir de preuves tangibles mais incomplètes, on imagine ce qu'aurait pu être le passé.

La restitution de la déclamation baroque ne prétend en aucun cas être une *reconstitution*, puisque, par définition, il s'agit d'une interprétation, donc d'une réinvention. En effet, comme nous l'avons démontré tout au long de ce mémoire, l'écrit n'est pas la retranscription conforme du discours oral, et ne suffit pas, par conséquent, à amener jusqu'à nous toutes les subtilités du théâtre baroque, qui avant d'être écrit, était la plupart du temps joué.

1 Antoine VITEZ, « Le cuisinier hollandais », *Journal de Chaillot*, n°12, juin 1983. Cité par Florent Siaud dans une interview de Benjamin Lazar, publiée dans le cahier dramaturgique de la production de *Pyrame & Thisbé*, 2009.
2 Benjamin LAZAR, dans une interview menée par Florent Siaud, *ibid.*

Les traces historiques, loin de restreindre l'acteur, ouvrent donc vers *des* interprétations possibles et non une seule. Tout le défi réside alors dans la juste balance entre les certitudes historiques et les choix d'interprétation qui en résultent, comme l'explique Benjamin Lazar :

« Ce qui est intéressant pour l'acteur, c'est que cette rencontre a lieu sur un fil : il se retrouve en équilibre entre son invention personnelle et un certain nombre de règles issues de ses recherches historiques sur l'art de l'acteur. S'il y a fil, c'est qu'il y a risque de chute ! Je crois que le spectateur ressent que l'acteur risque quelque chose : il y a réussite quand on atteint cet équilibre, c'est-à-dire quand on est ni dans une copie servile d'un système de codes extérieur et froid, ni dans une sorte de délire romantique où le « moi » de l'acteur prend le dessus sur la compréhension réelle de l'œuvre dans son contexte. »[1]



Réinterpréter des œuvres baroques aujourd'hui et tenter d'en retrouver l'essence originelle est donc loin d'être une pratique passéiste. Au contraire, la redécouverte d'œuvres anciennes et leur restitution constitue une nouveauté dans l'art théâtral actuel, et ouvre un nouveau terrain d'investigation et d'invention, débouchant sur des émotions nouvelles. Aussi, la question est tout à fait contemporaine. De plus, le regard vers une forme d'oralité ancienne et oubliée prend tout son sens dans la compréhension de notre langage actuel :

« Faire fonctionner ces pièces selon le langage qu'elles parlent, c'est accepter la réalité du présent, où se confondent mémoire et désir, où coexistent tous les temps, et c'est reconnaître aussi que quand on parle français, ce n'est pas la dernière version d'un logiciel qu'on s'est installé dans la tête, mais une vision conditionnée du monde qu'on partage avec des êtres qui ont existé ou qui existeront, et qui, à travers cette langue, sont réunis avec ceux qui la parlent au moment présent. »[2]

1 Benjamin LAZAR, dans une interview menée par Florent Siaud, *op. cit.*
2 Eugène GREEN, *La Parole baroque*, op. cit., p. 275.

Conclusion

Le Renouveau baroque a posé la question de l'adéquation de l'interprétation par rapport à l'œuvre. Comme nous l'avons vu, chaque répertoire appelle un style particulier et on ne déclamera pas un vers du XVIIe siècle comme un alexandrin de la période romantique ou un vers libre du XXe siècle. Si ce point de vue est admis (bien que non partagé par tous) dans la musique et dans le théâtre, il est bien loin de se ressentir dans la réédition (écrite) de ces œuvres. Ainsi, de nombreux éditeurs publieront sous la même grille Molière et Camus, Racine et Marivaux, Shakespeare et Ionesco, tout cela sans le moindre scrupule, aplanissant et réduisant au même niveau tous les genres théâtraux, oubliant que le théâtre est un art vivant avant tout.

Le constat est exactement le même dans l'édition musicale.

Si l'écrit n'est certes pas une pure retranscription de l'oral (et ne pourra jamais y prétendre, nous l'avons vu), l'édition théâtrale ne peut pas passer outre le lien étroit qu'elle entretient avec l'oral et ne devrait pas s'éditer sous la même forme qu'un roman silencieux. Chercher à évoquer la beauté et la spécificité de la déclamation baroque, sa couleur, sa musicalité par le biais de la typographie et de la mise en page, en réfléchissant à la fois aux sonorités particulières et au contexte dans lequel elle intervient, peut aider le lecteur, qu'il s'agisse d'un lecteur silencieux, d'un lecteur à voix haute ou d'un acteur, à se projeter dans un *autre monde*, dépassant largement le seul sens des mots.

Rappelons ici que la lecture silencieuse est une lecture oralisée mentalement.

Le travail que je me propose de faire est une ouverture à un questionnement plus général autour de l'édition de textes entretenant un lien direct avec l'oral. Comme je l'ai déjà expliqué, mon choix s'est porté vers la déclamation baroque pour sa richesse expressive, son inscription dans un contexte de questionnements autour de la langue et ses sonorités malheureusement méconnues. Mais selon la même problématique, il serait intéressant de réfléchir également à d'autres formes de discours, pour que chacune retrouve dans sa retranscription écrite sa spécificité, et, pourquoi pas, suscite à nouveau l'envie d'une réinterprétation orale.

Index

Bibliographie

LIVRES CONTEMPORAINS

Anne-Laure ANGOULVENT, *L'Esprit baroque*, Que-Sais-je ?, P.U.F., 1994.

Henri BONNARD, *Procédés annexes d'expression. Stylistique, rhétorique, poétique*, Magnard, 1986.

Philip BUTLER, *Classicisme et baroque dans l'œuvre de Racine*, librairie Nizet, 1959.

Ray BRADBURY, *Fahrenheit 451*, Gallimard, (1953), 2002.

Alcanter de BRAHM, *L'Ostensoir des ironies : Essai de métacritique*, tome III, Bibliothèque d'art, « De la critique », 1899-1900.

Louis-Ferdinand CÉLINE, *Entretiens avec le professeur Y*, 1955.

Christelle CHAILLOU, *La poésie lyrique des troubadours*, CESCM de Poitiers, 2005.

Sabine CHAOUCHE, *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes : de l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, Honoré Champion, 2001.

Paul CLAUDEL, *Réflexions et propositions sur le vers français*, nrf, 1er août 1925, dans *Œuvres en Prose*, tome I, La Pléiade, Gallimard, 1965.

Xavier DANDOY DE CASABIANCA, *Le Seizième Signe*, Éditions Éoliennes, 2007.

Albert DOPPAGNE, *La bonne ponctuation*, (1978), 4e éd., Éditions Duculot, 2006.

Jacques DRILLON, *Traité de la ponctuation française*, Gallimard, 1991.

Adrian FRUTIGER, *L'Homme et ses signes. Signes, symboles, signaux*, Atelier Perrousseaux, (2000), 2e éd., 2004.

Jack GOODY, « Oralité et modernité dans les organisations bureaucratiques », dans *Communication & Langages*, Éditions Armand Colin, n°136, juillet 2003.

Eugène GREEN, *La Parole baroque*, Desclée de Brouwer, 2001.

Maurice GREVISSE, *Le bon usage*, (1936), 13e éd. par André Goosse, Boeck Duculot, 1993.

Sabine GRUFFAT, *Le Théâtre français du XVIIe siècle*, Ellipses, 2003.

Olivier HOUDART, Sylvie PRIOUL, *L'Art de la ponctuation*, Éditions du Seuil, 2006.

Marcel PROUST, *Œuvres de Marcel Proust. À la recherche du temps perdu*, tome 13 : Albertine retrouvée, Gallimard nrf, 1925.

Georges JEAN, *La lecture à haute voix*, Les Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières, 1999.

Monique et Pierre LÉON, *La prononciation du Français*, Nathan Université, 2002.

Robert LINHART, *L'Établi*, Éditions de Minuit, 1981.

Alberto MANGUEL, *Une histoire de la lecture*, Éditions Babel, 2000.

Jacques POPIN, *La Ponctuation*, Nathan Université, 1998.

Mario ROSSI, *L'intonation, le système du Français : description et modélisation*, Ophrys, 1999.

Olivia ROSENTHAL (sous la dir. de), *À haute voix, diction et prononciation aux XVIe et XVIIe siècles*, Éditions Klincksieck, 1998.

Jean ROUSSET, *La Littérature de l'âge baroque en France*, Librairie J. Corti, 1954.

Georges Le ROY, *Grammaire de la diction française*, Éditions Jacques Grancher, 1967.

Victor-Louis TAPIÉ, *Baroque et classicisme*, Plon, 1972.

René THIMONNIER, *Code orthographique et grammatical*, Marabout, 1974.

Araceli TINAJERO, *El lector de tabaquería*, Editorial Verbum, 2009.

Paul ZUMTHOR, *Le Masque et la lumière*, Paris, Le Seuil,1978.

—

OUVRAGES ANTÉRIEURS À 1900

Eustache d'AMIENS, *Du boucher d'Abbeville*, XIIIe siècle.

René BARY, « Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer, Ouvrage très utile à tous ceux qui parlent en public, et particulièrement aux Prédicateurs, et aux Advocats », 1679, dans *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes : de l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, Sabine CHAOUCHE, Honoré Champion, 2001.

Restif de la BRETONNE, *La Mimographe*, Changuion, Gosse & Pinet, 1770.

Guillaume COQUILLART, *Les Droitz nouveaulx*, 1480.

Pierre CORNEILLE, *Le Cid*, 1637.

Louis DANGEAU, « Discours II qui traite des consones », dans *Essais de Granmaire*, (1694), édition selon l'orthographe originale, *Société des Méthodes d'enseignement*, 1849.

René DESCARTES, *Les Passions de l'âme*, chez Luys Elzevier, 1650.

Denis DIDEROT, « Salon de 1767 », dans *Œuvres de Denis Diderot*, Volume 9, Jacques André NAIGEON, 1821.

Étienne DOLET, *La manière de bien traduire d'une langue en aultre : d'advantage de la punctuation de la langue françoyse, plus des accents d'ycelle.* Lyon, 1540.

Nicolas FARET, *Projet de l'Académie pour servir de préface à ses Statuts*, (1637), édition de Jean Rousselet, Université de Saint-Étienne, 1983.

Antoine FURETIÈRE, *Dictionnaire universel, contenant generalement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les Termes de toutes les sciences & des arts*, A. et R. Leers, 1690.

Jean-Léonor Le Gallois de GRIMAREST, *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant*, chez Jacques le Fevre et Pierre Ribou, 1707.

Bernard LAMY, *De l'Art de parler*, réimpression de l'édition de 1676, Fink, 1980.

Charles La LOY, *Balance orthographique et grammaticale de la langue française*, tome II, chez Madame Maire-Nyon, libraire, 1843.

Clément MAROT, *L'Enfer*, 1542.

Saturnino MARTINEZ, éditorial du premier numéro de *La Aurora*, 22 octobre 1865.

PLUTARQUE, « Vie de Démosthène », *Vies Parallèles des hommes illustres*, v. 100 ap. J.-C.

QUINTILIEN, *De institutione oratoria*, v. 95 ap. J.-C.

Pierre de RONSARD, *Abbregé de l'Art poëtique françoys*, 1566.

SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, v. 400 ap. J.-C.

Mademoiselle de SCUDÉRY, *Conversations sur divers sujets*, Guillain, 1686.

REVUES ET MAGAZINES

Nina CATACH, « La Ponctuation », dans *La Langue française*, n°45, février 1980, pp. 16–27

Jean LAGANE, « L'évolution du langage radiophonique »,
dans *Communication et Langages*, Éditions Retz, n°111, 1er trim. 1997, pp. 39-52.

Valérie LEHOUX, « Panser la voix », dans le numéro spécial *La Voix*,
Télérama, nos 3127–28, du 19/12/2009 au 01/01/2010, pp. 32–33.

Michel MELOT, « Silence, on lit », dans *Graphê*, n° 37, juin 2007, pp. 2–7.

Jacques MOUSSEAU, « Un art en perdition, la conversation »,
dans *Communication & Langages*, Éditions Retz, n°118, 4e trim. 1998, pp. 4–11.

Colas RIST, « La voix extravertie, à l'écoute des journaux parlés »,
dans *Communication & Langages*, Éditions Armand Colin, n°123, 1er trim. 2000, pp. 5–16.

Colas RIST, « 200 mots à la minute, le débit oral des médias »,
dans *Communication & Langages*, Éditions Retz, n°119, 1er trim. 1999, pp. 66–75.

Orlando de RUDDER, « Pour une histoire de la lecture », dans *Médiévales*,
Trajectoire du sens, n°3, 1983, pp. 97–110.

—

SITES INTERNET ET AUTRES MÉDIA

Marie-Anne BERNOLLE, « La poétique des grands rhétoriqueurs », 19 juin 2006,
sur le site *La Page des Lettres* ‹ http://www.lettres.ac-versailles.fr ›,
consulté en janvier 2010.

Olivier BETTENS, *Chantez-vous français ? Remarques curieuses sur le français chanté du Moyen-Âge à la période baroque*, sur le site ‹ http://virga.orga/cvf/index.html ›,
consulté en novembre 2009.

François COADOU, « La musique baroque : une musique contemporaine ?
L'interprétation chez Harnoncourt », *Le Concert de philo : 5 exercices en introduction à une philosophie de la musique*, sur le site ‹ http://www.musicologie.org ›,
consulté en février 2010.

Mikaël DEMETS, *Lire à l'oeil. La lecture en silence*, septembre 2008,
sur le site *Évène*, ‹ http://www.evene.fr ›, consulté en novembre 2009.

Danielle GIRARD, *Les Manuscrits de Madame Bovary*, Université de Rouen,
sur le site ‹ http://flaubert.univ-rouen.fr/bovary/bovary_6/accueil-3.html ›

—

Patrice GÉLINET, *Le libertinage*, 2000 ans d'histoire, France Inter,
émission du 15 mars 2010.

—

Olivier SIMONNET, *Lully l'incommode*, documentaire diffusé sur Arte, 28 décembre 2009.

Je tiens à remercier sincèrement

Marie-Claire Sellier-Carrère et Dominique Giroudeau
pour leur lecture critique et leurs conseils,
Loïc Le Gall
pour sa disponibilité et
son regard passionné sur la période baroque,
Anne-Guersande Ledoux et Benjamin Lazar
pour leur disponibilité et leur enthousiasme,
Thomas Huot-Marchand
pour son écoute et ses conseils.

PAPIER :
Fedrigoni Bodonia, avorio, 120 g
Gmund Valentinoise, blanc cassé, 300 g

POLICES DE CARACTÈRES :
TEFF Trinité, *Bram de Does*
Whitney HTF, *Tobias Frere-Jones*
Jannon T moderne Pro ☙, *František Štorm*

Achevé d'imprimer en avril 2010, à 10 exemplaires.